

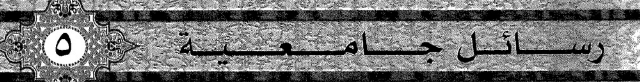
مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

النقد الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد رحماني

الجزء الثاني





النقد الإسلامي المعاصر

بين النظرية والتطبيق

الدكتور أحمد حماني

الجزء الثاني

ح مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٥هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية
رحماني، أحمد
النقد الإسلامي المعاصر بين النظرية والتطبيق. / أحمد رحماني
ـ الرياض.
٤٩٩ ص؛ ١٧×٢٤ سم
ردمك: ٨-٢٢- ٠٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)
٤-٢٤-٠٨٩٠-٩٩٦٠ (ج٢)
١ ـ الأدب العربي ـ نقد ٢ـ الأدب الإسلامي أ ـ العنوان
ديوي ٩، ٨١٠ ٦٤٨٩/ ١٤٢٤
رقم الإيداع: ٦٤٨٩/ ١٤٢٤
ردمك: ٨-٢٢-٠٨٩٠-٩٩٦٠ (مجموعة)
٤-٢٤-٠٨٩٠-٩٩٦٠ (ج٢)

أصل هذا الكتاب رسالة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر
من معهد الآداب واللغة العربية في جامعة قسنطينة بالجزائر
سنة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
ص . ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣
الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م


بسم الله الرحمن الرحيم

الباب الرابع

المنهـــــج النقـــدي

الفصل الأول: نقد النقد الغربي

الفصل الثاني: منهج النقد الإسلامي

الفصل الثالث: المنهج النقدي في ظل العلوم الإنسانية

الفصل الرابع: المصطلح ومشكلاته

تـوطئـــة

إذا كان المنهج الإسلامي ـ كما أرى ـ لا بد من أن ينطلق من الخطوات التي تحددها الآية: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلا هُدًى وَلا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨]، وقد لا يكون إسـلامياً أي منهجٍ يتـخلى عن هذه الخطوات الثلاث، فإن المناهج الغربية ـ في الواقع ـ تعـتمد بعض تلك الخطوات، ولكنها ـ بحكم جهلها لقيمة «الكتاب المنير» ـ لا تعـتمده أصلاً، وإنما تكتفي بالعقل والتجربة، وهما عـاملان أساسيـان في المنهج الإسلامي[1] أيضاً، ولكنهمـا لا يغنيان عن «الكتاب المنير» على أي حال، لأن العقل يحـتاج إلى ضوابط، لا يمدها به غير الكتاب المنير. كما أن التجربة تحتاج إلى عقل يعين على التفسير، لذلك أضحى «النص هو السلطة المرجعية الأسـاسية للعقل العربي»[2]، بل إن الأشعري «قد شق طريقاً يقيد العقل بالنقل، ويشرح النقل بالعقل»[3].

وقد انتـبه بعض الـباحثين في مـجال المنهـج إلى علاقة العـقل بالتـجربة، ولكنهم لم ينتبهوا إلى علاقتهما معاً بالكتاب المنير، وعلى سبيل المثال نورد هذا النص للدكتـور محمد فتـحي الشنقيطي، الذي يقول فيـه: «وإذا كنا ذكرنا أن الغرض خطوة يخطوها العقل في اقتحامه للمجهول، فليس يترتب على هذا أن يكون للعقل مطلق الحـرية في إبداع ما شاء من أفكار. هناك إذاً ارتبـاط متصل

(١) محمد عـابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ٣٤٤، ٣٣٦ (لا سيمـا فكرته عن العقل البرهاني بقسميه النظري والتجريبي).

(٢) نفسه/ ١٠٥.

(٣) نفسه/ ١١٦.

لا ينقطع بين التأمل العـقلي وبين الواقع التجريـبي؛ وذلك لأننا نلوذ بالفروض لا لكي نمضي في طريق تحدده لنا تأملاتنا، بـل لكي نسلك السبيل الذي يمكننا من أن ننتفـع غاية الانتقـاع من ملاحظاتنا وتجـاربنا. فالفـرض إذاً مرتبط أوثق ارتباط بهـذه الملاحظات والتجارب، ونحن إنما نـستعين بالفـرض كفكرة تغطي فـجوة في مـحـيط بحثنا، وكـم من فروض خـيـالية قطعت صلـتهـا بالواقع التجريبي، فضلَّلَت الباحثين إيما تضليل»[1].

فإن كان هذا الاعتراف بضرورة الملاحظة والتجربـة لتقييد العقل وضبطه لئلا يجنح نحو الخـيال ثم الوهم، الذي لا ترجى منه فائدة، فـيضلل الباحـثين قد كان حـجة قوية على حتـمية التـرابط بين التجربة وبين العـقل على أساس أن التقـدم العلمي يؤدي إلى إنتاج فكري فلسفي ناضج في نظرته للكـون والحياة، فإن الأمـر نفسه يقال بخـصوص ضرورة «الكتـاب المنير» الذي ينهض بدورين أساسيين:

١- إنارة الطريق للباحث لمعـرفة المجهول، ولا سـيما بالنسبـة لما لا يخضع للتجربة.

٢- ضبط المنهج لئلا يؤدي إلى التضليل، كـالذي وقع فيه دارون بخصوص أصل الإنسان. ولكي نتبين الأمر جيـداً، لا بد من أن نمر بالأفكار التي تعالجها الفصول الآتية.

(١) محمد فتحي الشنقيطي: أسس المنطق والمنهج العلمي، ص١٤١، دار النهضة، بيروت، ١٩٧٠.

الفصل الأول
نقد النقد الغربي

كما أن الحضارات يقوم بعضها على أنقاض بعض، فكذلك الاتجاهات الأدبية والنماذج النقدية يقوم بعضها على أنقاض بعض. وتشترك صفة التداول بين كل تلك المتصارعات على البقاء كلها، ولكن البقاء للأصلح.

لهذا لا بد قبل الحديث عن المنهج النقدي الإسلامي، يقترح هنا بديلاً هو الأصلح أن نعرض لرأي النقاد الإسلاميين المعاصرين في «النقد الغربي ومناهجه»، وسنتحدث ـ من أجل بيان ذلك ـ عن أربع نقاط، هي الطريقة المثلى في نقد الفكر الغربي ومناهجه كما يتصورها محمد حسين فضل الله، ونقد المدارس والمذاهب الغربية، وسنركز هنا على ناقدَين؛ هما رضا النحوي ونجيب الكيلاني. ثم نردف ذلك بنقد المناهج النقدية الغربية، كما يتجلى عند كل من سيد قطب، وعماد الدين خليل. ونخلص في النقطة الرابعة إلى تقويم محمد إقبال عروي للمنهج الإسلامي نفسه، لنضع ذلك التقويم مقدمة لحديث عن المنهج الإسلامي في النقد.

أولاً: الطريقة المثلى في نقد الفكر الغربي:

لقد عالج محمد حسين فضل الله «الأسلوب الخاطئ في نقد الحضارة الحديثة»[1] في كتابه **خطوات على طريق الإسلام** مبيناً أن من مظاهر الخطأ في أساليب التوجيه الإسلامي طبيعة الحديث والنقد، الذي يوجهه التيار الإسلامي للحضارة الحديثة وعيوبها ومشكلاتها ونتائجها السيئة في حياة الناس، بسبب ما

(١) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص٣٤٥.

ترتكز عليه من مبادئ ليست سليمة؛ كـالغلو في الحرية الفردية وما ينجر عنها من مفاسد أخلاقية وانحلال كبير، مما جعل الأخلاق العامة عرضة للانهيار[1].

فهو يرى أن ذلك أمر حادث فعـلاً، ولكن طريقة النقد للفكر الغربي ينبغي ألا تكون موجهـة للنتائج، والجزئيات، وإنما ينبـغي أن توجه أصلاً إلى المناهج والأصـول الفلسـفـية، التـي أدت إلى تلك النتـائج. ومن ثم يصـبح أسلوب الإحصائيات العالمية في عدد جرائم الجنس، وحوادث الإدمان، وطبيعة العلاقات الجنسية، وطبيـعة الحرية التي استباحت العلاقـة بين الجنسين في أسوأ أحوالها، لا يهم؛ «لأن مثل هذا الأسلوب قد يجدي في نطاق المجـتمعات التي لا زالت مؤمنة بالقيم والمثل الأخـلاقية التي تبدو ـ على أساسها ـ مـثل هذه النتائج أمراً فظيعاً يبعث على القرف والاشمئزاز، ويدفع إلى الاحتجاج والاستنكار، ككثير من المجتمعات الإسلامية، التي لم تسـتطع المفاهيم الحديثة للحياة والأخلاق أن تتغلب على مفاهيمها الروحية، أو تمحو من حياتها آثار تلك المفاهيم، أو تفقدها الميزان الصحيح الذي يحتفظ للمفهوم بمصداقه، وللكليات بجزئياتها دون خلل أو ارتباك»[2].

فـالنقد المـوجه للفكـر الغربي، لا يمكن أن يـنفع إذا ظل يعتـمـد أسلوب الإحصـائيات أو التـركيـز على الجزئيـات، وإنما تصبح له أهمـيته حـين يوجه للأصول الفلسفية التي بنيت على أساسهـا الأنظمة المعرفية بصورة عامة، وأدت إلى تلك النتائج الضارة. إنها «كانت فلسفة معينة، تحاول أن تفلسف الانحراف على أنه ثورة، وتفسر التـمرد على القيم والمفاهيم الروحية بأنه حـركة في حياة

(١) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٧.

(٢) نفسه/٣٤٨.

المجتمع، وتعتبر الإنسان وحده مصدر القيم دون اعتبار لأي شيء يتجاوزه أو يخرج عنه»[1]. فمثل هذه الأصول الفلسفية هي التي ينبغي أن يوجه إليها النقد؛ ليتبين للقراء بعد ذلك خطأ المنهج وأخطار ما ينجم عنه من نتائج. ومن ثم، فإننا «نناقش فائدة هذا الأسلوب في هذه المجالات المعقدة التي يرتكز فيها الانحراف على الفلسفة، وينطلق فيها التمرد من الفكر؛ لأن مثل ذلك يحتاج إلى أسلوب يرتفع إلى مناقشة المفاهيم ومحاكمتها في نطاقها الفكري والفلسفي والاجتماعي بشكل عام، ثم في ملاحظة الواقع في ضوء هذه المفاهيم أو تلك، لئلا تبتعد النظرية عن التطبيق والمفهوم عن المصداق»[2].

وليس ذلك فحسب، بل لا بد من تعميق النظرة في أسباب انحراف الجذور الفلسفية نفسها؛ إذ قد نردها إلى «فراغ الإنسان الغربي من الروح»، ثم نفاجأ حين نجد الظاهرة تتفشى بالصفات نفسها في مجتمع روحاني، وعلى هذا فإن «من الخير لنا أن نناقش أي انحراف، وأي تطور جديد يختلف مع مفاهيمنا الإسلامية على أساس من النفاذ إلى أعماقه، والوصول إلى منابعه الأصيلة في ذهن الإنسان وفكره وحياته، لنستطيع الاحتفاظ بالمستوى اللائق للعمل، والتطور الطبيعي للمشكلة، لئلا يكون العمل شيئاً جامداً بارداً لا يثير حرارة، ولا يدفع إلى حياة، بل يبقى مجرد أصداء تتلاشى في الفراغ»[3]، بل ينبغي أن تكون نظرتنا حين ننقد الفكر الغربي ومناهجه متجاوزة للمحيط الذي نعيشه، لكي نمنح منهجنا الأصالة والاستمرار والشمول، والسلامة والدقة والحياة في كل زمان ومكان.

(١) خطوات على طريق الإسلام، ص ٣٤٩.

(٢) نفسه/ ٣٥٠.

(٣) نفسه/ ٣٥١.

ثانياً: نقد المذاهب والمدارس الغربية:

شيء طبيعي أن يكون النقد الموجه إلى المذاهب الأدبية الـغربية عميقاً، وإلا فقد مـعناه. وليس ذلك فحسب، بل يمكن ألا يكون للاتجاه الإسلامي مـسوِّغه المقنع، ولهذا كان من أولى الأوليات أن تكشف عيوب هذه المذاهب. وقد تجرد لذلك بعض النقاد، مثل عدنان النحـوي الذي وقف عند جميع المذاهب الأدبية وبين أن منهجه في نقدها يقوم على تأمل القـاعدة الفكرية، لا الجانب الجمالي للشعر أو القصة[1].

ولكن ذلك لا يمنع من حـصر أهم الخصـائص المميـزة للمذاهب الغـربية، من كلاسيكية ورومانسية وواقعيات مـختلفة وبرناسية ورمزية وسريالية ووجودية. وقد لاحظ نتيجة ذلك التأمل أن التحول السريع الذي تشهده المذاهب الأدبية في الغرب إنما كان بسبب القلق الذي يعانيه الإنسان، ولم يكن نتيجة تطور ونمو وإبداع[2].

وقد بدأ نقده للأدب اليـوناني القديم منطلقاً من تعرية الجـذر الفلسفي الذي يقوم عليـه، إذ كانت فكرة الدين والألوهيـة عندهم قائمة على تعـدد الآلهة، ومن ثم فقد كانت محرفة ومشوهة تماماً، مما جعل الأديب اليوناني، وهو ثمرة تلك الفلسـفة وذلك الاعتـقاد، يجسم الوثنية والكفـر، وقلما يعـرض لمعاني الخير[3]. ولـم يكـن الأدب الروماني ليخـتلف عن الأدب اليوناني، لأن الفكر الذي يقوم عليه كان يستخف بالدين، ويقـوم في عقيدته على الوثينة، مما ميزه بالانحلال الخلقي وإشاعة الفاحشة[4].

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص١٧١.

(٢) نفسه/ ١٧٢.

(٣) نفسه/ ١٧٤.

(٤) نفسه/ ١٧٤-١٧٥.

وقد كان كل ذلك ـ في رأيه ـ تركة ورثها الأدب الغربي، مما جعل النقاد الأوروبيين يعكفون عليها، ويتخذونها مثلاً يستخرجون منه القواعد الأدبية وأسسها الفكرية؛ فلقد كان يمثل مرجعية المذاهب الجديدة في أوروبا[1].

وهكذا نشأ المذهب الكلاسيكي على يد «بوالو» في فرنسا و«جون دريدن» في إنجلترا يمجد العقل ويغالي في ذلك. غير أن العقل الكلاسيكي كان يحمل ـ بفعل الوراثة ـ المفهوم الوثني الذي لا ينتج إلا أدباً يعبر عن ظاهرة القلق، ويفتقر إلى العقيدة الصحيحة؛ لأنها كانت تجمع بين المسيحية المحرفة، والوثنية اليونانية الرومانية[2].

ولم يكن الأدب الرومانسي إلا رد فعل ضد المغالاة في تمجيد العقل، لذلك وقع في الغلو حين أطلق العنان للخيال والعاطفة، وعلى هذا لم يستطع أن يقدم الحلول الدائمة لمشكلات متجددة، ولم يقم على نظرة شاملة وفكر أو فلسفة أو عقيدة ناضجة وسليمة. فلقد كانت الأخلاق التي اعتمدها «لا تزيد عن أعراف وتقاليد، وبقايا نظرة دينية، وكمية هائلة في الحكم البشري المضطرب، والوثنية المتخلفة»[3].

وهكذا مهد الغلو في العاطفة والخيال لظهور مذهب الواقعية، التي طرحت أفكاراً لم تكن سوى رد فعل ضد الرومانسية، مما جعلها تغرق في المادية، مرتكزة على المذهب العلمي التجريبي، الذي لم يكن في الحقيقة إلا تخميناً؛ كنظرية داروين في النشوء والارتقاء، التي أعادت أصل الإنسان إلى قرد، وفرويد عالم النفس الذي ركز على الجانب الغريزي الجنسي في الإنسان؛ ليفسر به

---

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٨٠.

(٢) نفسه/ ١٨٢.

(٣) نفسه/ ١٨٤-١٨٥.

السلوكات كلهـا. وقد التقت التـجريبية مع الفلسـفة الوضعـية في تعظيم دور التجـربة، واعتبـاره مصـدر المعرفة والعلم والحـقيقـة، وإلى تعظيم دور الواقع والطبيعة أو «الحس»، لتدل على معنى واحدٍ يرفض المثالية والدين.

وهكذا ظهر «زولا» ليدعـو إلى التجربة الأدبية في القصـة والمسرح. وظهر "بلزاك" داعيـة للواقعـية الانتقـادية التي تُعنَى برسم الشـر في واقع الإنسان. ومكسيم جوركي مجسماً للأفكار الماركسية[١].

وعلى هذا الأساس لم يصبـح الواقع واقعاً حقيـقياً كما يقـدمه الإسلام في ظل العقيدة الصـحيحة، التي تمقت الغلو وتحب الاعتـدال، وتحدد العلاقة بين الإنسان والواقع والطبيعة تحديداً يصـدر عن نور الإيمان في ميادينها المختلفة من عبادة وخلافة وأمانة وعمارة وابتلاء[٢].

وكانت البـرناسية في نظر «النحوي» رد فـعل كذلك، وفي الحقيـقة إن هذه التسمـية تشير إلى الارتبـاط النفسي والعاطفي والفكري الذي يظل قـائماً على النظرة الوثنية والفكر المادي مـتمثلاً في تمرد «لوكنت دوليل» و«تيوفـيل جوتيه» على الغاية من الأدب، باعتباره غاية في ذاته؛ لأن «الفن للفن» لا للأخلاق أو الخير أو الشر. ولكن في الحـقيقة، كان هذا المذهب مفجراً للشـهوة والإباحية والأدب المكشوف[٣].

وفي سنة ١٨٦٦م نشرت «الفـيجارو» في فرنسا إعـلاناً عن المذهب الرمزي على يد «بودلير» و«مـا لارميه» و«فـرلين»، وأقام هذا المذهب صنمـاً جديداً له أسماه «الجـمال المطلق»، ورفض هذا المذهب الرمزي ضغط الواقع وتوجـيهه،

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٨٧-١٨٩.

(٢) نفسه/ ١٨٩-١٩٠.

(٣) نفسه/ ١٩٤.

وضغط العلم ونزعته، ولجأ إلى الرمز في التعبير، هارباً من المباشرة والوضوح، فغلا في الرمزية والغموض. وإذا كانت الرمزية من صفات الأدب الأساسية، فإن استخدام الرمز مذهباً تمتد جذوره الفلسفية والفكرية والنفسية لتعمل ضد الوضوح والبيان لغير سبب ظاهر، هو المرض الجديد الذي لا يعبر إلا عن مظاهر القلق والاضطراب، وهو ما يحاربه التصور الإسلامي الذي يقوم أدبه على الأمن والسكينة، ويدعو إلى الوضوح في النية والفكرة والكلمة والسعي، وينبذ كل الوسائل التي يمكن أن تكون منافذ فتنة وأبواب شر[١]. ولم تطل علينا أدبيات القرن التاسع عشر والقرن العشرين، حتى فاجأت الناس بالإلحاد والكفر الذي ترجم فلسفة جان بول سارتر وألبير كامو على أنهما ممثلان للوجودية، التي ترتكز ـ عند سارتر ـ على مبادئ متناقضة هي: الحرية والالتزام والمسؤولية[٢].

وهكذا يتبين لنا نقد «النحوي» لجميع المذاهب الغربية، لأنها نمت وترعرعت في الوثنية اليونانية، والفلسفات الملحدة، والديانات المنحرفة، ولأنها كانت تغالي في جانب من الجوانب، حتى لتنكر الجانب الثاني وتصارعه، ناسية أن الإنسان ـ وهو مصدر الأدب ومتلقيه ـ لا يمكنه أن يكون سوياً إلا إذا كان مستغلاً لكل طاقاته؛ من فكر وعاطفة وفطرة وموهبة، وفهم للواقع، من خلال العقيدة الصحيحة. وهكذا يصبح الطرح الجديد الذي يراعي إنسانية الإنسان هو الأدب الإسلامي الذي يشترط مجموعتين من الشروط:

المجموعة الأولى: ترفع النص إلى المستوى الأدبي من حيث الصياغة والتعبير والأسلوب والشكل والموضوع. والمجموعة الثانية: تفرض الالتزام بالعقيدة

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٩٦.

(٢) نفسه/ ١٩٦.

الإسلامية الكاملـة المتناسقة. والمجموعتان مـترابطتان متكاملتان، تعـملان معاً لتحقيق الغاية من الأدب الإسلامي[1].

فالأدب الإسلامي هو البديل لجميع تلك المدارس، لأنها أخذت بجزء واحد فقط من بقيـة الأجزاء التي ينبـغي أن يقوم عليـها الأدب، مما حطم الإنـسان وأورثه الشقاء وهو في ذروة تألقه العلمي[2].

هذا وقد قدم نجيب الكـيلاني في كتابه **الإسلامية والمذاهب الأدبية**[3] نقداً لا يكاد يختلف عما رأيناه عند «النحوي»، بل هو ملخص مـوجز لبيان خصائص هذه المذاهب. وقد اقترح المنهج الإسـلامي بديلاً لأنه شامل، إذ لا ينحصر في نظرية اقتـصادية، أو مـدرسة فلسفـية، أو بقـعة معـينة، إنما هو منهج يتمـيز بالإنسانية والعالمية والشمول، ويمجد الفضائل البشرية، من حب وأخوة وتعاون وشجاعة وعدالة ورحمة[4].

ثالثاً: نقد المناهج النقدية التجزيئية:

لقد كان لكتاب سيد قطب **النقد الأدبي أصوله ومناهجه** أهمية بالغة في مجال النقد، بِعَدِّه كـتاباً عرض لأمرين أساسيين همـا: أصول الأدب، ومناهج النقد الأدبي. وقد تَعَرَّضَ في كتابه هذا للمناهج النقدية، التي اشتهرت في الغرب، وإن وجدت لهـا بعض الجذور فـي النقد العـربي القديم، كمـا تعرض للـنقد الغربي، القائم على أصول تختلف عمـا وجد في تراثنا، وقد كانت وقفته أدق عند المنهـج الفني، والمنهج المتـكامل، الذي يعـد ـ في رأيه ـ أفـضل المناهج

(١) النحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص ١٩٨.

(٢) نفسه/ ٢٠١.

(٣) نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية. ص١٠٩-١١٦.

(٤) نفسه/ ٣١.

وأشملها[١].

ثم إنه يرى أن «المناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر، حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية والدقة والابتداع»[٢].

وبهذا الأساس يصبح المنهج الناجح هو الذي يضع في الحسبان مكونات النص كاملة، أما إذا اعتمد جانباً من الجوانب وركز عليه، فإنه يقع في الخطأ، إذ «لكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه»[٣].

وعلى سبيل المثال، نجد الاستعانة بطريقة البحث العلمي والنظريات العلمية أمراً له فائدته، ولكن لا بد أن يلحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، كما أن الاعتماد على الأسس الفلسفية قد يجدي في توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة متصلاً بغاياتها العليا، ولكنها غير مضمونة ولا مأمونة النتائج[٤]، وكذلك بالنسبة لعلم الجمال، الذي قد يعمق أفق النظر إلى الفن والجمال، ولكنه لا يعدو ذلك[٥]، وعلم النفس الذي هو أقرب العلوم إلى طبيعة الأعمال الفنية، لأن مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن، وهو الشعور والتعبير عن هذا الشعور، ولكن يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسانيين، وللطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها، ولكن في حدود، لأنها لا تملك أن تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملاً، فلا علم النفس بمستطيع أن

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص٥.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ١٠٨.

(٤) نفسه/ ١٠٨-١٠٩.

(٥) نفسه/ ١٠٩.

يفسر وحده النص، ولا علم التاريخ، لأن النص لم يكن نتيجة عقد نفسية، ولا ثمرة ظروف تاريخية[1].

وقد تعرض سيد قطب على الخصوص للمناهج الثلاثة التي كانت بارزة في عصره عند النقاد العرب كمقلدين، وهي: المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي. ويرى أن مجموع هذه المناهج ينشئ منهجاً كاملاً للنقد الأدبي، دعاه «المنهج المتكامل»[2].

١- المنهج الفني:

أما هذا المنهج، فيقوم على دعامتين في رأيه:

الأولى: التأثر الذاتي، المنبعث من ذوق القارئ وتجاربه الشعورية والفنية السابقة.

والثانية: النظرة الموضوعية إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في العمل.

فهاتان دعامتان أساسيتان، يقوم عليهما المنهج الفني، ولكنه لا يكتفي بهما في الحقيقة وإنما يضيف: إمكان مواجهة الأديب المبدع من أجل إصدار حكم على خصائصه الشعورية والتعبيرية كما تتجلى في مجموع أعماله الأدبية[3].

وهذا ـ في رأيه ـ غير كاف، لأنه يهمل أثر البيئة، وتاريخ الفن الأدبي، وآراء النقاد في ذلك العمل وصاحبه، كما يضرب صفحاً عن المقارنات والموازنات الأدبية، وتحقيق النصوص من أجل إثبات صحة علاقتها بمن تنسب إليه، «فالمنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا، ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٩-١١٠.

(٢) نفسه/ ١١٩.

(٣) نفسه/ ١٥٠.

منهج آخر، وهو المنهج التاريخي»[1] بل إلى غيره من المناهج؛ «لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد»[2].

ومن هنا تتبين لنا سمة الشمول والجنوح نحو دراسة البنية كاملة بدلاً من التجزيئية، التي تميل إليها أساليب التفكير عند الغربيين ومن تأثر بهم من النقاد المسلمين، وهو أمر في رأيه ضار، لأن «هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال، والغلو في تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير»[3].

ومع ذلك، فإن المنهج الفني هو الذي يمكن أن يحقق غايات ثلاثاً من غايات النقد الأدبي التي يحددها في عدة مسائل، هي:[4].

١ـ تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية والذاتية.

٢ـ تعيين مكان الإنتاج الفني في خط سير الأدب.

٣ـ تحديد مدى تأثره بالوسط الذي أُنشئ فيه.

٤ـ تصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله، وبيان خصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذا العمل.

وبالجملة، فإن هذا المنهج «ذاتي موضوعي، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب وطبيعة الفنون على وجه العموم»[5].

وبهذا يكون سيد قطب كما لو أنه قد زكى هذا المنهج على غيره من المناهج قبل أن يعرض لها، لولا أنه كان قبل ذلك قد ذكر أن المنهج النفسي أو «علم

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه.

(٢) نفسه/ ١٤٩.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه/ ١١٥-١١٩.

(٥) نفسه/ ١٢٠.

النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية»[1].

مما يجعلنـا نتساءل أي المنهـجين أقرب ـ فعـلاً ـ إلى طبيـعة الأدب؟ ثم ألا يكون هناك منهج آخر أقرب منهمـا معاً؟ لذلك علينا أن نتابع الكشف عن رأيه في المنهج النفـسي، قـبل أن نتـبين رأيه في المنهج التـاريخي، ولو أنه هو في الترتيب قد قدم المنهج التاريخي على النفسي.

٢ـ المنهج النفسي:

إننا نجده في مطلع حديثه عن هذا المنهج يقر أن «العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الأدبي»[2]، ودليل ذلك عنده مستمد من تعريفـه للأدب من حيث هو: «التعبـير عن تجربة شعورية فـي صورة موحية»، إذ إن عنصـري التعريف وهما: «التجربة الشعورية ناطقة بألفـاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير، والصورة الموحية ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير»[3].

بل إنه يرى العنصر النفـسي مبثوثاً في العمل الأدبي ومـبدعه، إذ إن الأدب من حيث هو «استجـابة معينة لمؤثرات خاصة» فهـو بهذا الوصف «عمل صادر عن مجمـوعة القوى النفسية، ونشـاط ممثل للحياة النفسية». ويرى أنـه مبثوث كذلـك في العلاقـة بين النص والمتلقي، لأن الأدب من حيث الوظـيفة مـؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين، هذه الاستجابة التي هي مزيج من إيحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب من ناحية أخرى»[4].

وأكثر من ذلك إن «المـلاحظة النفسية» تتـدخل في عملية «التفـسير»، ليس

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٩.

(٢) نفسه/ ١٨٩.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

فقط بالنسبة لجلاء «المضامين» النفسية ولكن لبحث عدة مسائل تتعلق بتفسير الظاهرة الإبداعية كاملة من حيث المنشأ وطريقة التعبير، والعلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية، والحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي، ودلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه وعلاقة الصورة اللفظية بتجارب المتلقي الشعورية ورواسبه غير الشعورية»[(١)].

ولكن مع كل ذلك، فإن «المنهج النفسي» لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة، وحين يحاول ذلك، يبدو عليه التكلف والتعسف في التأويلات والتعليلات، وعنده أن منشأ ذلك «هو الاعتماد على «علم النفس»، وهو أضيق دائرة من النفس بطبيعة الحال»[(٢)]. وهذا العجز الذي يشكو منه علم النفس يعترف به علماء هذا الميدان نفسه، «ففرويد مثلاً يقرر في صراحة تامة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي»[(٣)]، وحين يحاول فرويد أن يحلل الجانب الفني عند «ليوناردو دافنشي» فإنه لا يستطيع أن يقدم التعليل الحاسم لعبقريته ولا لأعماله الأدبية، «وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية كالتعليل لعبقريته سواء، نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا، ولإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله، ولكننا لا نستطيع أن نتخذه قاعدة مسلمة، ولا حقيقة مقرة؛ لأن هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها»[(٤)].

وإذا كان علماء النفس قد حاولو أن يجدو إجابة لسد بعض الفجوات فآدلر، وهو تلميذ فرويد، يرى أن عقدة الجنس التي ركز فرويد عليها، لا تحل مشكلة

---

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٨٩-١٩٠.

(٢) نفسه/ ١٩٠.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه/ ١٩٣.

النبوغ، و«يونج» لا يوافق على عَدِّ الفنان مريضاً تنبعث عبقريته من أسباب مرضه، وإنما يعد الإبداع الفني نتيجة لعملية كشف غير واعية، يتصل بها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات اللاشعور الجمعي، فإنهم لم يصلوا كذلك إلى إجابة حاسمة، إذ وجدوا الأنبياء والحكماء والقادة يشهدون ذلك الجانب المظلم من اللاشعور الجمعي أيضاً[1]، مما يجعل اعتماد اللاشعور أساس الإبداع بعيداً عن الصواب.

وعلى هذا الأساس، نجد سيد قطب ينتهي إلى التحذير من المبالغة في استخدام المنهج النفسي، ليبقى في حدوده المأمونة، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني. بل يرى أن هناك خطراً في استخدام علم النفس حين يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسياً؛ لأنه عندئذ يسوي بين القبيح والجميل، لأن «العمل الفني الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية، كلاهما يصلح شاهداً، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة؛ لأن الجمال لا يتسع للانتباه إليها وفرزها وتقديم قيمتها، كما في المنهج الفني»[2].

وبما أن المنهج النفسي يحتوي على تلك المخاطر كما يحتوي على مجموعة من الحقائق النافعة فإن الحدود التي يراها سيد قطب مأمونة «في أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي»[3]، لأن الاعتماد على التحليل النفسي وحده يجرد الشخصيات من اللحم والدم ويحيلها أفكاراً وعقداً[4].

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٩٤.

(٢) نفسه/ ١٩٧.

(٣) نفسه/ ١٩٩.

(٤) نفسه.

ولكن كيف يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس وهو مرجعيته؟ كثيراً ما تتردد في بحث سيد قطب التفرقة بين «الملاحظة النفسية» «وعلم النفس» بحيث يعد الملاحظة أوسع من العلم وأشمل، وهي التي تتدخل في «التفسير»[1]، وعلى هذا الأساس يجعل كثيراً من الملحوظات النقدية عند القدماء خلفية تاريخية تؤصل لهذا المنهج، وعلى سبيل المثال يذكر عبد القاهر الجرجاني واحداً ممن عوَّل على «التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه» وقد استعمله استعمالاً موفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه **دلائل الإعجاز** كما في كتابه **أسرار البلاغة** «على أساس نظرية نفسانية واضحة»[2] «وهذه النظرة التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم، يطبع كتاب **الأسرار** كله بطابعه. فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون الفحص الباطني، وذلك أن تقرأ الشعر وترقب نفسك عند قراءته، وبعدها تتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس»[3]. ويستشهد على ذلك بقول عبد القاهر: «فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مما كانت، وعند ماذا ظهرت»[4].

وبالجملة، فإنه يرى أن النقد القديم، وخاصة على يد عبد القاهر الجرجاني، قد شهد ملحوظات نقدية هامة، يمكن أن تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق، تسير في المنهج التجريبي والتحليلي والذوق العلمي الذي

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٨٩.

(٢) نفسه/ ٢٠٦.

(٣) نفسه/ ٢٠٨.

(٤) نفسه.

ابتدأه عبد القاهر، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الأدبية، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان، منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة»[١].

ولكن ما ينتهي إليـه سيد قطب هو أن الملحوظات المبثـوثة في النقد العربي القـديم لا تجيب عن الأسـئلة التي يتـصدى لـها المنهج النفـسي كلهـا، فهـذه الملحوظات حـاولت أن تجيب عن بواعث العـمل الأدبي الداخلية والخارجـية، وتأثراته بالحالة النـفسية لقـائله وبالظروف المحيطة به، وحـاولت أن تجيب عن العوامل التأثيـرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين، ولـم يشأ أن يقـول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه[٢].

ولهـذا بحث عن ذلك في النقـد الحديث، ليـبين أن هذا المنهج قـد نما نمواً عظيماً على يدي طه حسين، ولا سيما دراساته عن أبي العلاء المعري، على أنه كـان يمزج بين المنهج النفسي وبين المـنهجين الآخـرين النفسي والتـاريخي[٣]، وأشار كـذلك إلى استناد العـقاد في كـتابه **ابن الرومي حـياته من شـعره**، وإلى المازني في كتابه **بشار**، وإلى الأستاذ أمين الخولي في كتابه **رأي في أبي العلاء**، وإلى كتابه هو نفسه **كتب وشخصيات**، لينتهي إلى أن هذا «المنهج النفسي قد نما نمواً عظيماً في النـقد المعاصر»، وقدم شيـئاً من التعويض للنقـد القديم، حيث اتجه إلى الإجابة عن الأسئلة التي لـم يجب عنها، وأثارها المنهج النفسي[٤].

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٢١٠.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٢١٧ـ٢١٨.

(٤) نفسه/ ٢٢٨ـ٢٣٥.

٣ـ المنهج التاريخي:

وهو المنهج الذي يجيب عن بعض الأسئلة المتعلقة بالنص، التي لم يستطع المنهج الفني، ولا المنهج النفسي الإجابة عنها، كدراسة الأطوار التي مر بها فن من الفنون وعلاقة العمل الأدبي بالوسط الذي نشأ فيه. ولكن سيد قطب يقرر في البداية أن هذا المنهج لابد له من قسط من المنهج الفني، فهو لا يستقل بنفسه[١]، وهو كذلك محفوف بأخطار، كالاستقراء الناقص والأحكام الجازمة والتعميم العلمي[١]. ومن أخطر تلك المخاطر «إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية، فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يحرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية، وحسبانها من آثار البيئة والظروف»[٣].

وهو يرى أن هذا المنهج ليس جديداً علينا، فله جذور في تاريخ نقدنا العربي القديم، ومولده معاصر لمولد المنهج الفني تقريباً، وتلبس كلاهما بالآخر في أغلب الأحوال[٤]، فهو يراه عند الجاحظ وابن سلام الجمحي وابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري وابن رشيق، على أن المنهج التاريخي كان أوضح عند ابن عبد ربه وأبي الفرج الأصفهاني والثعالبي[٥].

ولكن إذا جئنا إلى العصر الحديث، وجدناه يعد المنهج التاريخي يزداد نمواً ونضجاً على يد جرجي زيدان وطه حسين وأحمد أمين وزكي مبارك

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٥٠.

(٢) نفسه/ ١٥٢.

(٣) نفسه/ ١٥٤.

(٤) نفسه/ ١٥٦.

(٥) نفسه/ ١٥٧.

والعقاد[1]. على أن المنهج التاريخي كالمنهج النفسي، لا يملك أن يجيب عن الأسئلة الكثيرة التي تطرح بخصوص النص الأدبي، فالأول قد يُعنَى بدراسة الوسط، ولاشك أن «دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الأدبي العام، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص، لكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم»[2].

وبهذا تصبح المناهج الثلاثة: الفني والتاريخي والنفسي عاجزة عن أن تفك مشكلات النص الأدبي كاملة، مما يفرض ـ من منطق التصور الإسلامي، الذي يركن إلى الشمول ـ التوجه نحو المنهج المتكامل، لأن المنهج الفني إن كان أقرب إلى طبيعة العمل الأدبي، فإن الملاحظة النفسية والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه[3].

٤ـ المنهج المتكامل:

ويرى قطب أن المناهج النقدية كالمدارس الأدبية، تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً[4]، ولعله يثني على النقد العربي الحديث حين يسلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل، الذي يجمع هذه المناهج جميعاً، كما يتجلى ذلك عند طه حسين والعقاد وسيد قطب[5]، فهذا المنهج «يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه» بما في ذلك علاقته بصاحبه والبيئة والتاريخ والقيم الفنية[6].

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٦٨-١٨٨.

(٢) نفسه/ ١٥٥.

(٣) نفسه/ ٢٣٥.

(٤) نفسه/ ٢٣٥.

(٥) نفسه/ ٢٣٥ـ٢٣٦.

(٦) نفسه/ ٢٣٨.

ولكن ما هو التصور الذي ينبثق عنه هذا المنهج؟ وما هي الفلسفة التي تشكل مرجعيته؟ وما هو العلم الذي يستمد منه قاعدته؟ يرى قطب أن «للأدب الإسلامي والفن الإسلامي إذاً منهجاً، منهجاً محدداً يلتزمه في كل مجالاته»[1]. فما هو هذا المنهج؟ ذلك ما سنعرفه، بعد أن نعرض لنقد المناهج الغربية عند غيره من النقاد.

رأي عماد الدين خليل في المناهج الغربية

مثلما كان سيد قطب ينحو نحو الفكر الشمولي في النقد، ويتجه تدريجياً ليقترح «المنهج المتكامل»، وهو المنهج الأكثر مناسبة للتصور الإسلامي، الذي يكره «التجزيئية»، ويميل أبداً نحو الكلية والشمول، نجد كذلك عماد الدين خليل يتحرك في الاتجاه نفسه، فهو يرفض المذاهب المادية، وعلى رأسها الماركسية كما يرفض المذاهب المثالية، لأن الأولى تقول بانعكاس الموضوع على الذات، والثانية تقول بانعكاس الذات على الموضوع. فكلاهما تقعان في مظنة الخطأ، من حيث إنهما تضعان نفسيهما في أسر النظرة الأحادية الجانب، وتتشبثان بها. وتلك هي أزمة الفكر والمنهج الغربيين. إن هذا المنهج الغربي أكثر وقوعاً في مظنة التجزيء وتجاوز النظرة الشمولية، التي تحمل قدرة أكبر على الاستشراق الموضوعي وصولاً إلى الحقيقة[2].

فالمنهج الغربي المادي والمثالي غير مقبول؛ لأنه عاجز عن الإدراك الحقيقي لمكونات النص الأدبي الشاملة، ومن هنا يوجه عماد الدين خليل نظره من جديد إلى الفكر الإسلامي، تماماً كما فعل سيد قطب؛ فيبين أن «الإنسان بحواسه وعقله وروحه وطاقاته النفسية والعصبية ونزعاته الوجدانية والعاطفية

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٢٣٨.

(٢) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص٦٠.

ليس مرآة صقيلة تعكس ما يأتيها من الخارج بكل بساطة وأمانة، إنه يتلقى عن العالم، عن الموضوع، ما يمكن اعتباره مادة أولية، ولكنه بالإمكانات التي وهبه الله إياها يعيد تركيبها وصياغتها من جديد، ويضيف إليها. نعم يضيف إليها بكل تأكيد مما يجعلها شيئاً جديداً»[1].

فالمادي الموضوعي والروحي الذاتي متداخلان في تشكيل الفكر، ومن ثم في تشكيل النص الأدبي، الذي يصبح بعد ذلك مزيجاً من العناصر اللغوية والخيالية، والعاطفية والبيئية والوراثية، والحق أنه «ليس بمقدور أحد أن ينكر التعقيد الكبير الذي يلف النفس البشرية والطبقات العديدة في تركيبها، وطبيعة عملها المتشعب ودور الطاقات ما وراء الحسية، أو ما وراء العقلية في النشاط الجمالي. وهناك قوة الخيال الفائقة، وهناك الحدس والاستلهام، هنالك ـ يقيناً ـ طاقات روحية، وأخرى إضافية تزيد من فاعلية الحواس، وتمنح العقل قدرة أكبر على الرؤية والشفافية»[2].

وعلى هذا الأساس، ومن خلال هذا الطرح لمحتويات النص وحقيقة النفس الإنسانية، التي هي مصدر الإبداع والابتكار، يرى عماد الدين خليل «أن المنظور الإسلامي يرفض تفسير القدرة الفنية تفسيراً سحرياً أو خرافياً، ولكنه يرفض في الوقت نفسه تحجيم الطاقة البشرية وردها إلى أصول مادية وحسية صرفة»[3]. وبالمقابل يقترح حلاً يقضي فيه على النظرة الأحادية، التي جنت على المناهج الغربية، ويرى أن «الحل في نهاية الأمر واضح «قريب: أن نجمع الموضوع إلى الذات، وأن نقيم البرهان من معطياتهما معاً، لا نتشنج تجاه هذا

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٠.

(٢) نفسه/ ٦٤.

(٣) نفسه.

الجانب أو ذاك، ولا نعزل مساحات التجربة الجمالية بأسلاك شائكة من أوهامنا وغرورنا، الإنســان في العالم، والعالــم في الإنسان، ومن خلال هذا التـقابل الثنائي، تتحقق الأعاجيب وتتخلق الآداب والفنون وتنضج الأفكار»[١].

فالمنهج القادر على مواجهة مشكلة الفن، هو المنهج الذي لا يهمل الموضوع لحساب الذات، ولا الذات لحساب الموضوع، وإنما يوازن بينهما، على اعـتبار أنهما عنصران أساسيــان في العمل الفني، أياً كان، وفي أي موطن وجد، فلا المكان ولا الزمان يسـتطيعان أن يلغـيا طرفاً من الطرفين، ولذلك يتـجه المنهج الإسلامي وجهة جديدة، تستعين في تفسير الفن بطاقات ثلاث:

١ـ الإنساني: بما يشمل من حواس وعقل وجسد.

٢ـ العالم: بمعطياته الموضوعية.

٣ـ الروح: بعدِّها المصدر الأساس الذي يمنح العنصرين السابقين الحركة والوجود.

ويصــوغ عمــاد الدين هذه النظرة بقــوله: «في الرؤية الإســلامـية للنشــاط الجمــالي تقف الحواس والعـقل والجسد جـنباً إلى جنب؛ لكي تصنع الجــمال وتفسره، ويقف العــالم بمعطياته الموضوعية، لكي يصنع الجمــال ويفسره، ومن وراء هذا وذاك تقف الروح، تلك الشعلة المتوهجة والمصدر الأساس لقوة الحياة والعقل والحس والإرادة، لكي تشـهد هذا كله، بعضــه إلى بعض، ولكي ينتج تفسيراً مـقنعاً للنشاط الذي عجزت سائر الخلائق الأدنــى مرتبة عن الإتيان بمثله وتفرد به الإنسان»[٢].

وبهذا يكون عــماد الدين خليل قد انتــهى من نقد النقد الغربي إلى اقـتراح البديل الإسلامي، فما هو هذا البديل؟.

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٦٥.

(٢) نفسه.

الفصل الثاني
منهج النقد الإسلامي

منهج النقد الإسلامي:

إذا كان المنهج هو «الروح والوسائل»، وأن الروح ترتبط بصاحبها، وأن الوسائل هي المعرفة ثم الذوق[1] وإذا كان كذلك «تاريخ الأدب جزءاً من تاريخ الحضارة» كما يرى لانسون[2]، وأن المنهج الأدبي له أصالته وتميزه من غيره من المناهج[3]، وأن المنهج في حقيقته مجموعة من القواعد، التي يرتكز عليها الناقد في رؤيته النقدية لتقويم الفن، سواء أكانت القواعد في إطار منظم من العلاقات الأدبية أو العلاقات الإنسانية[4]، فإننا نجد أنفسنا مضطرين ـ من أجل فهم المنهج الإسلامي في النقد الأدبي ـ إلى التعرض لمفهوم المنهج الإسلامي بصفة مجملة، إيماناً منا بقاعدة الانتقال من الكل إلى الجزء، ومن الشمول إلى التجزيئية، كما مر تفصيل ذلك في فصل التصور الإسلامي.

لم ترد كلمةُ المنهج في القرآن الكريم إلا مرة واحدة هي قوله تعالى: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾ [المائدة: ٤٨]. وقد فسرت الكلمة على أن المنهاج هو الطريق الواضح[5]، وقال ابن كثير: «منهاجاً: أي سبيلاً إلى المقاصد الصحيحة،

---

(١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص١١٩.

(٢) لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ضمن النقد المنهجي عند العرب، ص٣٩٧.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، ص٣٩٣.

(٤) غالي شكري: العنقاء الجديدة، ص٥١ـ٥٩.

(٥) تفسير الجلالين، ص١٥٢.

وسنة: أي طريقاً ومسلكاً واضحاً بيناً»[١]، وقال القرطبي: «المنهاج الطريق المستمر»[٢].

فهم جميعاً يتفقون على أن المنهاج هو الطريق الواضح البيِّن، ويختلفون بعد ذلك فيزيد بعضهم أنه الطريق إلى «المقاصد الصحيحة»، ويزيد بعضهم له صفة «الطريق المستمر»، ومن هنا يبدو لنا أنهم لم يتعرضوا للمعنى الواسع للمنهج.

على أن سيد قطب في تفسيره **في ظلال القرآن** قال: «إن شريعة الله تمثل منهاجاً شاملاً متكاملاً للحياة البشرية، يتناول بالتنظيم والتوجيه والتطوير كل جوانب الحياة الإنسانية في جميع حالاتها، وفي كل صورها وأشكالها، وهو منهج قائم على العلم المطلق بحقيقة الكائن الإنساني، والحاجات الإنسانية، وبحقيقة الكون الذي يعيش فيه الإنسان، وبطبيعة النواميس التي تحكمه وتحكم الكينونة الإنسانية. ومن ثم لا يفرط في شيء من أمور هذه الحياة، ولا يقع فيه ولا ينشأ عنه أي اصطدام مدمر بين أنواع النشاط الإنساني، ولا أيُّ تصادم مدمر بين هذا النشاط والنواميس الكونية، إنما يقع التوازن والاعتدال والتوافق والتناسق، الأمر الذي لا يتوفر أبداً لمنهج من صنع الإنسان، الذي لا يعلم إلا ظاهراً من الأمر، وإلا الجانب المكشوف في فترة زمنية معينة. ولا يسلم منهج يبتدعه من آثار الجهل الإنساني، ولا يخلو من التصادم المدمر بين بعض ألوان النشاط وبعض، والهزات العنيفة الناشئة عن هذا التصادم»[٣].

وبهذا، يعطينا فهمه للمنهج الإسلامي العام، الذي يعد المنهج النقدي جزءاً من التصور العام يتميز بخصوصيات تقتضيها طبيعة المجال الذي ينشط فيه وهو

(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ٢/ ٦٦.

(٢) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ٦/ ٢١١.

(٣) في ظلال القرآن ٢/ ٨٩٠.

«العالم المتخيل» من جهة والنص اللغوي والفني من جهة ثانية. وسنلاحظ أن سيد قطب في كتابه في التاريخ فكرة ومنهاج يتعرض تحت عنوان «منهج للأدب» إلى مشكلة المنهج، ليبين أن «للأدب والفن الإسلامي إذاً منهج محدد يلتزمه في كل مجالاته»[1]، وأن هذا المنهج يقوم على التصور الإسلامي للكون والحياة. وفي هذا المجال يتحرك ليفتح المجال للدراسة والتقرير والشرح، والمعارضة والنقد لجميع الأقلام، ولجميع الاتجاهات[2].

ويقوم المنهج الإسلامي في الأدب ـ عنده ـ على عدة قواعد وأسس نلخصها فيما يأتي:

١ـ يعد الأدب تعبيراً موحياً عن قيم حية ينفعل بها ضمير الفنان، وتنبثق من تصور معين للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون وبين الإنسان وأخيه الإنسان.

٢ـ قيم الفن ترتبط ببعضها، ومن العبث أن نحاول تجريد الأدب من القيم التي يحاول التعبير عنها، وإذا فعلنا فلن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية، أو خطوط جوفاء أو أصوات غفل.

٣ـ القيم الأدبية بصورة مجملة ـ الشعورية منها والتعبيرية ـ ترتبط بالتصور، ولذا فمن العبث أيضاً محاولة فصل القيم عن التصور الكلي للحياة، فلو تصور مثلاً عمر الخيام أن الإنسان نفخة من روح الله، تلبَّست بجسد ليكون خليفة الله في هذه الأرض، ينشئ فيها ويبدع، لكان للحياة في نظره قيم أخرى، فكل تصور خاص للحياة، وللارتباطات فيها بين الإنسان والكون، من شأنه أن ينشئ قيماً تتأثر بها الآداب والفنون.

---

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص٢١.

(٢) نفسه.

٤ـ لما كان للإســلام تصور معين للحـياة، تنبثق عنه قـيم خاصة بهـا، فمن الطبيعي أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها في نفس الفنان، ذا لون خاص، وأهم خاصية للإسلام، أنه عقيدة شاملة فاعلة خالقة منشئة.

٥ـ من أبرز ملامـح هذا المنهج الواقعـية العمليـة حتى في مـجال التـأملات والأشواق. فـهو لا يـعبأ بـالمثالي الذي لا وجـود له في علم الغيب أو عـالم الشهادة على حد سواء.

٦ـ ومهمة الأدب الرئيسة هي تغيير الواقع وتحسينه، والإيحاء بالحركة والتجديد.

٧ـ والأدب الإسلامي يتعامل معه النقد، في منهج سيد قطب، على أنه فن موجه بطبيعة التصور الإسلامي، ومـوجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع والترقي والارتفاع.

٨ـ هذا المنهج يعـارض بعض التـصـورات والقيم التـي تعبـر عنهـا الفنون المنحرفة، ويقـيم مكانها تصورات وقيـماً أخرى قادرة على الإيحـاء بتصورات جمالية إبداعيـة، وعلى إبداع صور فنية أكثر جمالاً وطلاقة، تنبـثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الإسلامي، وتتكيف بخصائصه المميزة[١].

ومن هذه النقـاط الثمـانيـة يمكن أن تقف على أهم خـصائص منهج النقـد الإسلامي كما يتصوره سيد قطب؛ فهو يتعامل مع النص الأدبي، من حيث هو مضمون جميل يعرض في صيغة جميلة، ويصدر عن النفس الإنسانية وقد تأثر بها كـما تأثر هو بالبيـئة والوسط الذي نشأ فيـه. على أن هذا التقـيـم يخضع النص للتصور الإسلامي للكون والحياة، وينظر إلى القيم الفنية والشعورية على أنها تتأثر بالتـصور ويؤثر بعضها في بعض، فـليس لإحداها أن تعزل عن هذا

(١) سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص ١١-٢١ بتصرف.

المجال العام؛ لأنها تأخذ لونها من لونه، كما ينظر إلى الأدب على أنه يحمل رسالة، ويقوم بوظائف، فهو أدب موجه بطبيعة التصور الذي ينبثق عنه. ومن ثم لزم أن ينتقد ما يرد في النصوص الأدبية من تصورات مخالفة للتصور الإسلامي انتقاداً شاملاً ينطلق من الجذور الفلسفية، ليصل إلى صور التعبير؛ لأنها ترتبط بتلك الجذور وتأخذ صبغتها.

وبهذا يلتقي سيد قطب مع عماد الدين خليل حين يقول: «النقد الإسلامي نقد معياري، ولكنه يعطي مساحة للذات؛ فهو إذاً نقد شمولي متوازن، شأنه في ذلك شأن سائر الفعاليات التي تتحرك في إطار الإسلام، لأنها تستمد من رؤيته الشاملة والمتوازنة مقوماتها وملامحها، إن هذه الرؤية ترفض أشد الرفض تلك الخطيئة المنهجية، التي مارسها الغربيون كثيراً واستمرؤوها طويلاً: النظرة أحادية الجانب، التشبث بوجهة النظر المحدودة، رغم أنها تصدر عن زاوية ضيقة، بينما هنالك ـ إذا أردنا الاقتراب من الحقيقة ـ عشرات الزوايا الأخرى لالتقاط صورة أقرب إلى الواقع»[1]. ولذلك ـ يرى عماد الدين خليل ـ أن على المنهج النقدي الإسلامي أن يحرص على عدة سمات؛ مثل الشمول، والمرجعية، والالتزام، والتفتح، وتجاوز الجزئيات الشكلية إلى المضمون، والربط بين النص وصاحبه.

فالمنهج الإسلامي في النقد كالمنهج الإسلامي في التفكير، يتسم بالشمول، وينفر من التجزيئية التي تعتمد على النظرة الأحادية الجانب، يجمع بين الذاتية والموضوعية، ويتناول النص وهو مطمئن بأن علاقته مع المبدع والوسط علاقة وطيدة، وأن للعقيدة صفة الهيمنة على مكونات النص الفني الشعورية والتعبيرية. ومن هنا نجد عماد الدين خليل يقول: «إن النقد الفني والأدبي في

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص١٨٩.

حقيقته فكر وعلم وذوق وإحساس، ورؤيـة ومعرفة ومشاركة وتأمل واندماج، وعبثاً أن ننفي عن النقد صفة واحدة من صفاته هذه، أو أن نهدم لبنة من لبناته تلك. . . .

النقد هو مزيج مـعقد من صرامة الأرقـام، وهيام الروح العاشقة، وتشبـثها بالمحبوب. النقد هو موازنة فذة بين الذات والموضوع»[1].

والحق أن وجهـة النقد الإسـلامي هذه، المتسمـة بالشمـولية، تمليهـا طبيـعة الأدب؛ فهي ليـست أمراً تعسفّـه النقاد، لأن التصور الإسـلامي يفرض ذلك، وإنما هي الحقيقة التي يجابهنا بهـا النص الأدبي بصفة عامة، والنص الإسلامي بصفـة خاصة؛ لأن «تجربة المسلم تجـربة حياة واحـدة غير مجـزأة، والمعطيات الأدبية هي الأخـرى تجارب حياة واحدة غـير مجزأة، والجـسر الذي يصل بين الحياتين، أعني النقد، وجب أن يكون هو الآخر حياة واحدة غير مجزأة، ولن يكون لدى الناقد المسلم إلا ذاك»[2].

إلى جـانب سمـة الشمـول هذه، التي يتـسم بهـا منهج النقد الإسـلامي، ويعدها قاعدة من قواعده، هناك سمة ثانية هي المرجعية الدينية؛ أي القرآن.

فكمـا أن الأديب المسلم ينطلق ـ ولا بـد ـ من التصـور الإسـلامي، الذي تصنعه له مدارسـته القرآن الكريم والسنة النبوية المطهـرة، فكذلك حال الناقد، ليس له من صـدود عـن هـذه المرجعيـة، على أن مرجعـية الأدباء والنقاد ينبغي أن تكون ـ كما يرى عماد الدين خليل ـ مختلفة عن مرجعية الفقهاء؛ «فالأدباء والنقاد لم تكن زاوية نشاطهم هم زاوية الفقهاء والمشرِّعين، هم أيضاً عادوا إلى كتاب الله، ولكنها غير عودة الفقـهاء والمشرِّعين، عودة حياة، لا عودة إحالة.

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٢.

(٢) نفسه/ ٢٠٣.

أولئك عادوا ليجدوا قاعدة يقيسون عليها قضاياهم، أما هؤلاء، فقد عادوا لتذيبهم الآيات حباً وشوقاً، ليبهرهم جمال الأداء، وتدهشهم موسيقاه الإلهية المعجزة. عادوا لكي يقفوا في نقطة التوازن الحرجة، بين العقل والفؤاد، والبعد والقرب، والرؤية الخارجية والاندماج الباطني، والتماسك والذوبان، والموضوعية والذاتية»[1].

وهذه السمة ليست جديدة في النقد الإسلامي، فقد انطلق عبد القاهر الجرجاني، ومن قبله القاضي الجرجاني، والآمدي والباقلاني والرماني والخطابي، من القرآن الكريم، ليصوغوا قواعد البلاغة، التي كانت المقياس الرئيس في مجال النقد الأدبي، وهذا ما يقصده عماد الدين خليل بقوله:

«لقد فتح القرآن مدرسته الكبيرة لتخريج الناقدين، وكان آباؤنا وأجدادنا أبناء عصرهم وبيئتهم وحضارتهم، لكن القرآن الكريم نفسه لم يكن ولن يكون وليد عصر أو بيئة أو حضارة، إنه كلام الله الخالد، ومدرسته الفذة، التي لن تسد أبوابها ـ أبداً ـ على توالي العصور والأزمان»[2].

أما السمة الثالثة، فهي الالتزام، فالناقد المسلم ـ كما يرى هذا الناقد ـ يجد نفسه في مركز الالتزام والمسؤولية والحكم، وهو لا يحكم على المعطيات الأدبية التي يجدها بين يديه لهوًى في نفسه، أو لإشباع رغبة ذاتية، بقدر ما يستهدف تحقيق حاجة ثقافية أكثر عمومية واتساعاً، تسعى إلى تأصيل الحركة الأدبية الإسلامية من خلال ضبطها وتوجيهها والأخذ بيدها عبر طريق الإبداع الصعب الطويل[3].

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٥.

(٢) نفسه/ ٢٠٦.

(٣) نفسه/ ٢٠٧.

أما السمة الرابعة عنده، فهي التفتح على التقنيات العلمية المساعدة أو الموصلة على مستويي المنهج والموضوع، وخاصةً علم الاجتماع والنفس، والتاريخ والفلسفة، لكي يمارس العمل النقدي بإنارة أشد، بشرط أن يملك دوماً معاييره العقدية الواضحة المستقلة التي تعينه على تجنب المعطيات الوضعية التي تصطدم مع المنظور الإسلامي؛ مثل معطيات التحليل النفسي لفرويد، ومعطيات المادية التاريخية لماركس وأنجلز، ومذهب النشوء والارتقاء لدارون، والعقل الجمعي لدروكهايم، فمن الممكن إذاً التفتح على العلوم الإنسانية وتوظيفها، لتحقيق نفاذ أعمق في صميم العمل الأدبي، ولكن بشرط أن نخضعها للرؤية الإسلامية، وعلى هذا الأساس فإن عماد الدين خليل يرى أنه «يمكن للناقد المسلم أن يفيد إلى حد ما من النظريات والوجهات العديدة التي طرحت عبر الزمن، لتفسير النص الأدبي بالمؤثرات البيئية حيناً، وبالدوافع النفسية حيناً آخر، بالتركيب الاجتماعي حيناً ثالثاً، وبالعوامل الجمالية الصرفة حيناً رابعاً... إلى آخره، ولكنه يتوجب أن يظل على طول الخط ممسكاً بالعصا من أوسطها، محاذراً تجاوز نظرته الشمولية وموقعه الوَسَطي، ساعياً إلى الابتعاد عن مظنة الرؤية الأحادية الجانب، محاولاً أن يلم شتات التفاسير جميعاً، ويكامل بينها، من أجل التحقق، برؤيةٍ أكثرَ عمقاً وشمولاً للنص الذي بَيْنَ يديه»[1].

وأما السمة الخامسة، فهي تجاوز الجزئيات الشكلية إلى جمال المضمون، حيث يكمن الهدف النهائي من النص الأدبي كما يتصوره الناقد المسلم عماد الدين خليل، إذ يرى أن الناقد المسلم يجد نفسه وهو يمارس عمله مسوقاً إلى تجاوز جزئيات العمل الأدبي، والبحث في نسيجه الشامل بالضرورة، لأن

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢٠٨-٢٠٩.

المعنى النهائي يكمن هناك[١]، ولكن هل يعني ذلك إهمال الجماليات الشكلية من أجل المضامين؟ أم يعني استخدام الشكل من أجل إدراك الحقيقة؟.

الأمر ـ على ما يبدو ـ ليس كذلك، فهو يقول: «لا ريب أنه يتوجب عليه (أي الناقد المسلم) تسليط رؤيته النقدية على جماليات الشكل، كالأسلوب والتكوين والتناسب الهندسي والتناسق الشكلي، وتوزيع الألوان والمساحات والصيغ اللغوية المعتمدة، وطرائق وتفجير القدرات المعقدة المتشابكة في الكلمة. ورغم الارتباط المعروف والمتفق عليه بين الشكل والمعنى، فإن على الناقد المسلم ألا يقف عند حدود الشكل ويطيل الوقوف، بل إن عليه أن يمضي إلى المضامين، إلى ما يستثيره العمل الأدبي في وجدان الإنسان وفكره من معان وتفاسير للقضايا التي تجابه الإنسان إزاء الكون والعالم»[٢].

وبهذا يتبين أن عماد الدين خليل لا يهمل الشكل، ولكنه لا يجعله الأساس كما فعلت مدرسة الفن للفن، التي ينتقدها بشدة، وإنما ينظر إليه على أنه وسيلة وليس غاية ولكنه وسيلة أساسية؛ لأن «ما ليس في جوهره جميلاً لا يمكن بحال أن يقود إلى قيمة إيجابية بل لا يمكن أن يقدم إضافة حقيقية للتجربة في إطارها الفردي والحضاري، على العكس، إنه سيكون بمثابة الغطاء المظلل على شرورها وآثامها وشروخها، وسيحجب عن الأنظار الوضع الحقيقي للتجربة»[٣].

والسبب في ذلك أن «الجمال في الإسلام جمال قيمي، فما يقود إلى قيم إيجابية، تبشيراً وتحقيقاً، هو الجمال المطلوب، وما يقود إلى قيم سلبية هو الجمال المخادع المرفوض.. إن الجمال ـ وهذا هو اسمه الحقيقي في المنظور

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٢١١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه/ ٣٧.

الإسلامي ـ إنما هو أداة اختبار لقدرة الإنســان على الفحص والتمحيص، على تجاوز الشكل الخارجي للأشياء، وصولاً إلى الجوهر»[1].

وبناء على ذلك، يرى عمــاد الدين خليل أن «الناقد المسلم قد تجـاوز حدود الجماليات الشكلية إلى مرحلة البحث عن الحق»[2].

والسمة الســادسة: هي الربط بين العمل الفني وصاحبــه؛ «لأن فصل العمل عن صاحبه ـ كما يرى هذا الناقد ـ سوف يفقد المحاولة النقدية قدرتها الشمولية على فهم العمل وتحليل مقوماته»[3]، ويرى أن هذه السمة تطرح على منحيين، فمن جهة تساءل: «هل هناك ارتباط محتوم للعمل الأدبي بصاحبه خلال الحكم على إســلاميــته؟ أو عدمــها» ، ومن جــهة ثــانية تســاءل عمــا إذا كان الأدب الإنســاني الصادر من غيــر المسلمين يمكن أن يكون إســلامياً مع أنــه صدر عن غيرهم؟

وفي رأيه، وهو متــأثر في ذلك بما قام به محــمد قطب حين اختار أعــمالاً لطاغور ضــمن اختياراته الإســلامية ـ أقول في رأيه: إن ذلك ممكن، وقــد قام بتجـربة، حيث اختــار مسرحـية مركب **بلا صـياد** للكاتب كاســونا الإسباني، ومسوِّغه في ذلك أن ما سنكسبــه من خلال ذلك أكثر مما سنخسره[4]. والواقع أنه لم يستطع أن يجـد حلاً للمشكلة، وتركهــا بلا جواب مقنع. لأن القـضية ليست كسبــاً وخسارة بقدر ما هي تصور تنبثق عــنه آداب تصطبغ فيها الأدوات البيانية والتشكيلية بصبغة التصور ولا بد. وقد بينا ذلك بياناً كافياً، حيث أشرنا

(١) عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص ٣٤ـ٣٥.

(٢) نفسه/ ٢١.

(٣) نفسه/ ٢١٣.

(٤) نفسه/ ٢١٥ـ٢١٩.

إلى تأثر الشكل بالمضـمون، وارتبـاطهمـا كارتبـاط الجسم بالـروح، كمـا قال قـدمـاؤنا. ويبـدو لي أننا لا يجب أن نـوقع النقـد الإسـلامي ونظرية الأدب الإسلامي في هذا الخلط، الذي سوف يجعل أسس البناء تتداعى في يوم آخر، إذ إننا نرى اليوم، حتى عند المسلمين ـ عن قصد أو غير قصد ـ خلطاً كبيراً بين القيم الإسلامية وغيرها، فكيف حينما يفتح النقاد والمنظرون هذا الباب؟

رأي عبدالباسط بـدر:

نقطة البـداية عنده كانت هـي الحديث عن «تجـمع مسـوغات منهج نقـدي عقيدي إسلامي» يقف في وجه التحديات التي يفرضها الزحف النقدي العقيدي الغربي، كالنقد الماركسي والنقد الوجودي والنقد المتأثر بالنصرانية[١].

وهو يرى أن النقـد الإسلامي قـديم في تراثنا النقـدي، إن نقـادنا القدمـاء صدروا بتلقائية كـاملة عن عقيدتهم الإسلامية، واهتـموا بتطوير العمل الأدبي في ظل البلاغة القرآنية، وما ضعف هذا النقد إلا بعد ضعف العقيدة في بعض النفوس التي وجدت من يرد عنها[٢].

على أن هذا ـ كما يرى ـ لا يعني أن ذلك الـنقد كان منهجاً قائمـاً بنفسه؛ لأن «ثمة فرقاً بين نقـد متناثر هنا وهناك يصدر عن غيرة إسـلامية وفي مواقف معينة، ونقد ذي منهج محدد ومقنن يصدر في حالات الدفاع والهجوم، أو في غير الدفاع والهـجوم، وينطلق من مقومات إسلاميـة في مضمونه وشكله»[٣]. وهذا المنهج ـ كما يرى عبدالباسط بدر ـ اقـتضته ظروف مثل كثرة الأدب الذي يصـور معـاناة المسلمين، والمحـاولات الأدبيـة الناشئـة الصـادرة عن التصـور

(١) عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي، ص٨، مجلة الأمة، ع٤٧، ١٤٠٤/١٩٨٤.

(٢) نفسه/ ٩.

(٣) نفسه.

الإسلامي، ووجـود أدب يعادي القـيم الإسلامـية، وأدب منافق يـحاول مس عقيدتنا وأصالتنا من طرف خفي، وهناك أدب يحاول الرد على افتراءات بعض التغـريبيين، فكل هـذه مسوغـات لقيـام منهج نقدي إسـلامي، ويعني بالمنهج «الدخول إلى العـملية النقـدية وفق خطة مسـبقة ومـبادئ مـحددة في أسلوب التقويم وفي المقاييس وفي مفهوم الأدب وغايته والقيم الجمالية التي يوافق عليها الإسلام، مع مراعـاة ما يتطلبه النقـد السليم من تلك الفرصة المناسبـة للفروق والأذواق الخـاصة للـنقاد، ودون إخـلال بالخطوط العـريضـة للمنهج النقـدي الإسلامي»(١).

وهذا المنهج تتحكم فيه ناحيتان أساسيتان:

١- أساسيات العقيدة الإسلامية.

٢- متطلبات العمل الأدبي(٢).

ومجمل القول: إن النقاد الإسلاميين يتفقون جميعاً على أن النقد الإسلامي ليس جديـداً من حيث هو ملحـوظات تنطلق من التصـور الإسلامي بتلقـائية وعـفويـة، وإنما الجديد هو الاتجـاهات والمناهـج النقدية الـتي وردت علينا من الغرب كـالمنهج الماركسي والوجودي ومـا إلى ذلك، ويتفقـون كذلك على أن المنهج يخضع ـ ولا بد ـ لتصورٍ أو فلسفةٍ معينة، أو قواعد علمية محددة، وأن «المنهج الإسلامي يسـتند إلى النظرية الربانية في الإنسان والكون والحـياة، وما يحكمها من علاقات منتظمة هادفة، وإلى المدرسة القرآنية الخالدة»(٣).

(١) عبدالباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي، مجلة الأمة.

(٢) نفسه.

(٣) علي لغزيوي: (مقال) نحو منهج إسلامي في النقد في صدر الإسلام، ص٢٩. مجلة المشكاة، ع٥، ٦. شوال ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

ويتفـقون كذلك على أنه يُعنى بالشكل عنايتـه بالمضمون، وأنه يتـعامل مع النص على أنه مـفيـد وممتع، على أن الأمرين ينبـغي ألا يطغى أحدهمـا على الآخر، لأن ذلك مـفسدة للأدب في الحـالين، وخروج عن التصـور الإسلامي لرسالة الأدب.

ويتفقـون أيضاً على تأثره بالتصور الإسـلامي من جهة الشمول، فـهو ينقد النص كما لو أنه يعز على التجزئة، ومن ثم يواجهونه بأسلحة مختلفة، ولكن يصوغونها صياغة تتكامل أدوات يتمم بعضها بعضاً، بحسب ما تقتضيه الجزئية المعينة في وسط الكل الذي يمثل النص الأدبي، وعليه فإن هذا المنهج ينطلق من الكل إلى الجزء، لتصبح العلوم الإنسانية أو اللغوية أو الخلفيات الفكرية أدوات يستعين بها على أنها منهج متكامل.

وقد ذكر عـماد الدين خليل أهم السمـات التي يتميز بهـا هذا النقد وهي: الشمولية، والمرجعية الدينيـة، والالتزام، والتفتح على العلوم وتقنياتها، وتجاوز الجزئيات الشكلية إلى المضمون، والربط بين الأدب وصاحبه.

كما ركز عبـدالباسط بدر على أساسيات العقيـدة ومتطلبات العمل الأدبي، وهما أمـران سبق أن رأينا الـنقاد الإسلامـيين جمـيعًـا يحرصـون كل الحرص عليهما، هما العقيدة والفن.

نقد المنهج الإسلامي وتقويمه:

وقد وُجّه للنقد الإسلامي نقد ذاتي بقصد البناء قام به عدد من النقاد[1] وقد قام بنقـد النقد الإسـلامي الدكتـور محمـد إقبـال عروي، الذي أبدى تأسـفه لظاهرتين تُهيْمنان على العقل المعرفي، تُعدُّ إحداهما نتيجة موضوعية للأخرى،

(١) نذكر على سبيل المثال: محـمد إقبال عروي، وأسامة شهاب، وعبد البـاقي محمد حسين، وصلاح عبدالفتاح الخالدي، وعبدالله عوض الخباص.

وهما: غياب الأسئلة العلمية التي تمس نواة العقل العربي الإسلامي، وحضور الأسئلة الهامشية التي تعرقل خطوات ذلك العقل، وتتضاعف خطورة الأمر بالنسبة إلى الرؤية التي تروم ولوج بنية الأدب وتفكيك عناصره وفق منظور إسلامي[1].

وينتقد العروي بشدة أصحاب المنهج الإسلامي المعاصر لسكوتهم عن المناهج النقدية المنحرفة التي أخذت تغزو المساحة النقدية في العالم العربي[2]، كما يتهمهم بالاهتمام بالتعميم دون التفصيل. وعنده أن «حركة الأدب الإسلامي كانت ولاتزال تقتصر على العناوين الكلية والشمولية ذات الصبغة التعميمية، ولم تحاول أن تخوض بشكل عميق ودقيق تجربة الأدب والنقد بالشكل المفصل عن طريق التجزيء والتبويب والتقسيم، اللهم إلا بعض المحاولات المتناثرة هنا وهناك، التي تحتاج دوماً إلى النقد والتوجيه»[3]، ويصف المنهج النقدي عند النقاد الإسلاميين بأنه «لا منهج له سوى الشرح المضموني، الذي لا يتجاوز في الأعم الكلمات والتعابير إلى أبعادها النفسية والدلالية... وتكون النتيجة الحتمية هي ما نشاهده في الساحة باستمرار من تواضع في التحليل وزهد في الإيغال صوب الآفاق المتعددة التي يفتحها أمامنا الشاعر أو الروائي»[4]، كما ينظر بمرارة إلى النقاد الذين يهربون من التحديث إلى التراث النقدي ليستخرجوا منه منهجاً يكفيهم شر المناهج المستحدثة، ويعد ذلك منزلقاً خطيراً، لأن النقد القديم لا يفي بخصوصيات العملية الإبداعية والنقدية، كما أنه لا يتجاوز

(١) محمد إقبال عروي: (مقال) استراتيجية النقد الإسلامي، ص٩١ مجلة المسلم المعاصر، ع٥٣ السنة ١٤، ٩٠٤١هـ/ ١٩٨٨م.

(٢) جمالية الأدب الإسلامي، ص٢١١-٢١٢.

(٣) نفسه/ ٢١٣.

(٤) نفسه/ ٢١٧.

المستوى اللغوي المعجمي في الغالب الأعم[١].

لا شك أن محمد إقبال قد وضع يده فعلاً على بعض النقائص في النقد الإسلامي المعاصر، ولكن نقده يتسم بشيء من المبالغة، فهو مثلاً حينما يتهمهم بالسكوت عن الحملة الشرسة التي يقوم بها التغريبيون على القيم الإسلامية، إنما يتجاهل تلك الردود المبكرة التي نهض بعبئها جيل من النقاد في الوقت الذي بدأت فيه تلك الحملة، وقد أشار عبدالباسط بدر إلى ذلك حين قال: «لم تغب الغيرة العقيدية عند نقادٍ أصلاء واجهوا - على قلتهم - المد الماركسي والوجودي والنصراني، وهاجموا بقوة عدوان بعض الأدب الحديث على الإسلام وقيمه؛ كالرافعي والمنفلوطي والزيات وعلي الطنطاوي وسيد قطب ومحمد الحسناوي ومحمد حسين بريغش وغيرهم»[٢].

وكذلك نجده يبالغ في انتقاصه من قيمة التراث النقدي، وهو يعلم أننا لم نستطع بعد أن نجد على مستوى النقد المعاصر جملة - الإسلامي وغير الإسلامي - من يجيد المنهج اللغوي بالطريقة التي انتهجها عبد القاهر الجرجاني، ولم نجد بعد من يتمكن من أن يطرح النقد المعاصر بالعقلية الفنية الدقيقة التي طرحها بها حازم القرطاجني في كتابه **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**[٣]، بل يمكن القول إننا لم نبلغ بعد مبلغ هذين الناقدين، على مستوى منهجي اللغة والفن، وقد أشار محمد إقبال نفسه إلى رأي كمال أبو ديب الذي أعلن فيه أن الناقد عبد القاهر الجرجاني يمثل أول بنيوي عربي[٤].

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ٢١٨.

(٢) عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي ص٩.

(٣) لمعرفة قيمة منهاج البلغاء وسراج الأدباء يمكن قراءة: جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر.

(٤) عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص٢٣١.

فـفي هذين الجانبين مـبـالغة في الأحكام، أمَّـا مـا دون ذلك فهـو منطقي ومعـقول، كأن يعـد النقاد الإسلاميـين المعاصرين بعيـدين عن طرح المنهج في مجال الدراسات الإسلامية، وأن مـوقفهم من المناهج الغربية الذي أجليناه قبل هذا في «نقد النقـد الغربي» يتسلح برؤيتـه الإسلامية المـستقلة، ليعلن رفـضه للمناهج الغربية، مما جعلـه يتحـرك حول النقد لا في عمق النقد، وذلك يعود ـ في رأيه ـ لأسباب؛ مـنها: الجهل بالمكونات المعرفـية والمنهجية للنـقد الغربي الحديث، ومنهـا: الحرص على إبراز الاستـقلالية الإسـلامية في شؤون الحـياة كافـة، ومنها: الانطلاق في الأحكام من مـفاهيم لا تضـبطها حدود مـعرفـية وعلمية دقيقة، إلى درجـة أنَّ ضبط المصطلحات في حقل النقد الإسلامي تكاد تكون غائبة، وفي رأيه: لا يمكن أن نحدث هذه القطيـعة مع النقد الغربي على مستوى المنهج وإن أمكن حدوثها على مستوى المذهب، فعلينا أن «نرد المذهب، لكننا نستفيد من المنهج»[١].

وقد يضيف إلى ذلك أن النقـاد الإسلاميين قد ركنوا إلى الوضعـية الحاضرة التي تتـحدث في الإنتـاج الأدبي والنقدي، وأصـبحـوا يستـبعـدون التجـديد والتـحديث خـارجهـا[٢]. على أنه يرى بشـائر طيـبة تلوح هنا وهناك تحـاول المفاضلة العـادلةُ تلمَس في كتابات الدكتـورين عماد الدين خليل وأحـمد بسام ساعي وغيرهما، وأن قلمـه يسعى إلى أن يجد له مكانا من أجل المصادقة على تلك المفاوضات المشروعة عبر مجمـوعة من الممارسات النقدية؛ غير أن السؤال الذي يؤرقه كـثيراً هو: مـا المنهج الذي ننوي اتباعه؟ هل لـدينا منهج إسلامي جاهز؟ أم إننا نسـعى إلى اكتشـافه عبر المـارسات؟[٣] علماً أن «المنهج يعـتبر

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص٩٣ـ٩٥.

(٢) نفسه/ ٩٢.

(٣) نفسه/ ٩٥.

مفتاحاً علمياً عظيـماً» وأننا بالمنهج نقارب العمل الإبداعي، ونكشف من خلاله عن قوانينه وعوالمه المختلفة»[١].

وقد أباح محمد إقبال العروي لنفسه أسلوب «الاستفادة من منظومة الحوارية الباختينية، بالإضافـة إلى بعض المفاهيم المرتبطة بالمنهج البنيوي، كالبنية والنسق والثنائيات، مطعمـاً ذلك بمفهوم «الرؤية للعالم» عند لوسيـان غولدمان، الذي سبق طرحه بصورة عقدية مع الأدب الإسلامي قديماً، دون التمادي داخل تلك المناهج، ونسيان المفاهيم الأدبيـة الإسلامية التي أرشح أن تكون مظلتي في هذا التعـدد (الاستفـادي)، ولا بد من أن تتخـذ المفاهيم الإسلامـية وظيـفة المظلة لإيماني العـميـق بأن معظم تلك المـناهج قد آلت إلى فـصل النقـد الأدبي عن المعطيـات والإحالات المرجعـية المتـمثلة في العـوالم الخارجـة عن إطار النص الأدبي»[٢]. وهو يعد هذه الاستفـادة من المناهج الغربية المعاصرة «استـراتيجية» نكتشـف من خلالها الآخـر عبـر الذات الإسلامـية[٣]، ولكنه لم يبين أهمـية اكتشاف خـفايا تلك المناهج عبر الذات، وإن أشار إلى أن النقـد الإسلامي قد يعتـرض على الأسلوب الذي تتـبعه البنيـوية مثـلا حين تعنى بالشكل مـهملة المضمون، لأن المنهج الإسلامي يري أن الأدب نشاط إنساني ذو وظائف متعددة لا تقل خطورة عن الوظيفة الجمالية[٤]، ويطرح بهذا الصدد سؤالين مهمين:

١ـ هل يمكن اعتـبار تغييب المسـتوى المضموني والمرجـعي من حقل المناهج النقدية الجديدة عاملاً يكمن وراء ذلك التجريد والتعقيد اللفظي والمعنوي اللذين

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩٢.

(٢) نفسه/ ٩٧.

(٣) نفسه/ ٩٦.

(٤) نفسه/ ٩٧.

نلمسهما في الكتابات النقدية العديدة؟

٢ـ وإذا كان الجواب بالإيجـاب، ألا نستطيع الجزم بأنه في حـالة ما إذا عاد للممارسة النقدية وللخطاب الإبداعي على مـستواهما الدلالي الشامل للعناصر الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، فسيعود لهما توهجمها ووضوحهما المتسمان بالبساطة، وعمقهما المخالف للغموض والتجريد؟[١].

ولكي يعطي رأيه بـصراحـة في مـشكلة المنهج النقـدي الإسـلامي، وفي الاسـتراتيـجيـة النقدية التي يقـترحـها طـبق منهجـه ـ هذا المركب من الرؤية الإسلاميـة وأدوات النقد الغربي ولا سيمـا البنيوي ـ على رواية **حكاية جاد الله** للكيلاني؛ لأنها «الرواية الـتي تتضمن تمظهرًا واسعـاً لذلك البرنامج السردي، الأمر الذي يتـيح لنا استيعابـه وتمثله تمثلاً تقنياً لا يباعـد بين اللغة المحللة وبين المظلة التي اقترح العودة إليها بدءاً وختاماً»[٢]، وسنعود لتطبيق ذلك في موضع آخـر، على أننا نبين هنا أنه في مـنهجـه ذلك لم يقع فـيـمـا وقع فيـه النقـد الشكلاني أو البنيـوي، وإنما توصل إلى أن يـبرهن أن «النقـد الإسـلامي ليس مستعداً لكي يقع في التقسـيم الكلاسيكي بين الشكل والمضمون، أو يقصر جل اهتمامـه على الصورة المادية للغة، بل إنه ينظر إلى العمل الإبداعي نظرة فـيها الفن والجمال والمتـعة، ولكنها لا تخلو من أبعاد اجتـماعية وأخلاقيـة متعددة، وهذا أمر طبيـعي في ظل الغائية التي ينشـدها لكل نشاط فني. ومن هنا نكون جد مقتنعين بالسؤال التالي: ماذا يريد أن يقوله الكيلاني من وراء روايته **حكاية جاد الله**؟[٣] وهكذا يحاول أن يحـل مشكلة المنهج بالتـركيب الذي يؤدي إلى

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ٩٨.

(٢) نفسه/ ٩٨ـ٩٩.

(٣) نفسه/ ١١٥.

المنهج المتكامل الذي اقترحه سيد قطب، وألح عليه شكري فيصل[1]. وإن ظن أنه قد نجا من مصطلح «التكاملية» لأنه أصبح أسير ظروفه التاريخية والمعرفية[2].

وبعد، فهل يعني كل ذلك أننا نحن المسلمين لا نملك منهجاً؟ وأن الغرب وحده هو الذي يملك منهجاً؟ بل يملك مناهج نقدية كثيرة استخدمها فعلاً في مواجهة النص من زوايا مختلفة، نفسية واجتماعية ولغوية وعضوية وإيديولوجية؟؟

نجيب الكيلاني بعد أن ينتقد الاتجاه اليساري بسبب الخلط بين الاتجاه المادي والاتجاه الإسلامي من أجل أن يمالئوا طبيعة الجماهير، ويكسبوا رضاهم، وينتقد دعاة اليمين الذين ينصرفون في حلول متنوعة إرضاءً لنزعات القوى العاملة[3] ثم يبين أننا نحن المسلمين «نمتلك أعظم منهج، لكن المشكلة أن هذا المنهج لا يوضع موضع التنفيذ... فنحن نعيش منهجنا من قرون طويلة.. لكن مواقفنا الجامدة وخطواتنا المنهجية تعجز عن التفكير في اقتحام ميادينه وتعرُّفه بجدية، وممارسته ممارسة فعلية، وما أظن ذلك إلا بسبب المخدرات الفكرية والعقدية التي حرص الأعداء على مدنا بها حتى أصبحنا مدمنين لها، ولذا فإن سبب ما ابتلينا به من انهيارات ونكسات هو تمزقنا الفكري، فلا نحن ارتبطنا بكتابنا، ولا استطعنا أن نستوعب المناهج المستوردة؛ لأن استيرادها أمر يتنافى مع طبائع الأشياء، ويتناقض مع عقيدتنا السمحاء الكاملة التي تجافي الجمود والركود، وتمقت العصبية والجشع، وتربط بين الدنيا والآخرة، وتوضح العلاقة المقدسة بين الخالق والمخلوق، وتجعل من التوحيد فكراً وسلوكاً وشعاراً»[4]،

(١) شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي عرض ونقد واقتراح، ص٢٢١ وما بعدها.

(٢) استراتيجية النقد الإسلامي، ص١١٩.

(٣) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٥٩.

(٤) نفسه، ص ٦٢.

وهو يرى كذلك أن المـنهج هو الحارس الأمين؛ لأنه يشكل العـقل والوجدان، ويطبع السلوك بطابـعه الصـادق، ويجنب الأرواح الإصابـة بالعطب والفســاد والدمار، ويحمي الفنون من الانحراف[1].

على أن نجيب الكيـلاني قد اكتفى بذلك ولم يحـدثنا عن ملامح هذا المنهج والأسس التي يقوم عليها، وإن حدثنا عن الأدب الإسلامي وعلاقته بعلم الجمال وعلم النفس والاجتماع، وهو ما سنعرض له في موضعه من الفصل التالي.

نقد واقتراح:

وبهذا نكون قـد قمنا بإطلالة على المنهج الإسـلامي في النقد كـما ورد في التنظير الذي قـام به النقاد الإسلامـيون المعاصـرون، وأود أن أسجل هنا بعض الملحوظات:

ربما كان الجـدير بالعمل، قـبل كل شيء، أن يعود النقـاد الإسلامـيون إلى القرآن الكريم ليبينوا ما إذا كانت قـد وردت فيه بعض الإشارات الواضحة التي ترسم ملامح المنهج وأسسه من أجل التأصيل من جهة، ومن أجل تمتين العلاقة بين المنهج النقدي والمرجعية من جهة ثانية، لا سـيما إذا قرر جميع النقاد، كما بينا في غير موضع، أن الحضارة الإسلامية حضارة نص.

ثم إني كنت أطمح إلـى أن أجد النقـاد الذين حـاولوا أن يسـتـغلوا العلوم والطاقات المعرفية المختلفـة في ميدان النقد الأدبي، يستنبطون من القرآن الكريم ومن حـديث الرسـول ﷺ ومن التـراث تلك الإشارات ذات الـطابع العلمي، وخاصة ما يتعلق منها بالنفس، وهي كثيرة لو استُغلَّت استغلالاً حسناً، بل إني يمكن أن ألاحظ أنهم لم يسـتغلوا حـتى العلوم اللغويـة والبلاغيـة من أجل أن

(١) الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٦٥.

يتمكنوا من صياغة منهج في النقد اللغوي على الأقل بالطريقة التي وضع أسسها عبدالقاهر الجرجاني، ولا بأس بعد ذلك إن اعتمدوا على المناهج اللغوية المعاصرة كما تتضح في النقد الغربي، ليستفيدوا منها في حدودٍ لا يتعارض فيها المنهج الغربي مع التصور الإسلامي.

ولهذا أود أن أقترح الآية الآتية: ﴿**وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً**﴾ [الإسراء: ٣٦]، على أساس أن القصد: الوحي والمشاهدة والعقل، والآية الآتية من سورة الحج: ﴿**وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ**﴾ [الحج: ٨]، التي قال فيها سيد قطب: «فهذه الكلمات القليلات تقيم منهجاً كاملاً للقلب والعقل، يشمل المنهج العلمي الذي عرفته البشرية حديثاً جداً، ويضيف إليه استقامة القلب ومراقبة الله»[١].

لذا نقترحهما ركيزة وأصلاً من الأصول التي ينبني عليها منهج التفكير الإسلامي السليم، ومن ثم نضع القاعدة الأساسية لمنهج النقد الأدبي الإسلامي، ما دام المنهج قواعد تنظم أسلوب العمل، وما دام المنهج الذي يبحث عنه النقاد جميعاً يستهدف مقاربة العمل الإبداعي ليكشف من خلاله عن البنيات المختلفة التي تشكله، سواء النفسية أو الاجتماعية والفكرية أو اللغوية والجمالية، ومن ثم راحوا يتوسلون بشتى العلوم كما سنبين من بعد.

فالآية تشير إلى منهج التفكير والمقاربة والنقد، وتبين أن «الجدال» ـ وهو صورة من صور النقد التي تعتمد بصورة واضحة على نقد النقد، والذي به يمكن الانتهاء إلى «النقد الصالح» و«المنهج الكامل» ـ أقول: تبين أن «الجدال» في الأمور ينبغي أن يقوم على منهج له أصول معرفية ثلاثة:

(١) في ظلال القرآن ٤/ ٢٢٢٧.

١ـ الوحي.

٢ـ العلم التجريبي.

٣ـ العقل الاستدلالي.

قال الزمخشري في **الكشاف**: «والمراد بالعلم: العلم الضروري، وبالهدى: الاستدلال والنـظر؛ لأنه يهدي إلى المعرفة، وبالكتـاب المنير: الوحي. ثم علق قائلاً: «أي يجادل بظن وتخمين لا بأحد هذه الثلاثة»[1].

فالجدل حول نص معين من دون الاستناد إلى هذه الأسس هو تخمين وظن، ولما كان الظن لا يغني أمام الحقائق العلمـية شيئاً ﴿**وَمَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِن يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَإِنَّ الظَّنَّ لا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئًا**﴾ [النجم: ٢٨]، فإن نقد النص لا يقوم إلا على أحد تلك الأصول التي أشار إليها كذلك أبو حيان التوحيدي بقوله:

«فكل شيء خارج من الحكمة الإلهيـة والعقلية والطبيعية فـهو ساقط بهرج ومردود مرذول، إذا فعله جاهل عُذِر بالجهل، وإذا أتاه عالم عُذِلَ للعلم»[2].

كما تحدث عبدالمنعم خفاجـة وهو بصدد الكلام عن منهجية البحث العلمي في مجال الأدب مرتكزاً على الآية السابقة، وبيَّن أن أصول المعرفة في الإسلام ثلاثة: العلم الفطري المركوز في طبائع الناس كافة، والعلم النظري المستفاد من الحجة والبرهان والتـجربة والبحث، والوحي الإلهي الداعي إلى الإيمان والدين والمثل والقيم الحضارية[3].

ومن هنا نجزم بأن المنهج الإسـلامي في النقد لا يمكن أن يقر له قـرار ما لم

(١) الكشاف ٣/٦.

(٢) أبو حيان التـوحيدي: الإمتاع والمؤانسـة ١/٦٢، ويرى سيد قطب أن الاتجاه التـجريبي نشأ أولاً في الجامعات الإسلامية في الأندلس، انظر معالم في الطريق، ص١٤٢.

(٣) عبدالمنعم خفاجة: البحوث الأدبية، ص٥٨.

يعتـمد على هذه الأصول، التي تعين النقـد بما تمده به من مفـاتيح يكشف بها أسرار النص الأدبي الظاهرة والباطنة، الجمالية والفكرية، الشكلية والمضمونية، بل وتضمن له التطور والبناء.

أما الاعتمـاد على المناهج الغربية التي ليس لها إلا ركيزتـان فقط؛ هما العقل والتجربة، فذلك خطأ بيِّن يبرهن عليه واقع الأدب الغربي والفن بصفة عامة عند الذين انسلخـوا من قيم الوحي كـما صـورها الإنجيل والتـوراة في غيـر مواطن التحريف، وقد أفاد الدكـتور محمد مفتاح أن بالمر «جـعل مصادر المعرفة اثنين: أحدهما أساسي وثانيهما فرعي، فالأسـاسي يتجلى فيما يتعلمه الإنسان بالطريقة التجريبـية الحسيـة فيعيد إنتـاجه، ويؤوّل على ضوئه، والفرعي هو مـا يستطيع الإنسان أن يبدعه بناء على ما زود به من ملكات مركوزة في جبلته»[1].

ومنه يتـجلى الفرق الجـوهري بين أصول المـنهج الغربي وبين أصـول المنهج الإسلامي، ويتضح أن المنهج الإسلامي بركائزه الثلاث يمكن أن يضمن التطور، ويتـجنب التدهور الذي آل إليـه الإبداع الغـربي حين نهض بالتأويل في ضـوء أصلين فحسب، هما العلوم التجريبية والملكات الفطرية مهملاً «الوحي».

ماذا يفيدنا ذلك؟

أحسب أن تلك العودة إلى النص القرآني وهو يبين لنا أصـول المنهج المعتَمَد في جدال النص ومحاورته، تعين على رسم خطة منهجية لبيان طبيعة المجالات المعرفـية التي يعد حضـورها في أدوات النقد ضروريا، ومن ثم تصـبح مشكلة دعوى الاستناد إلى المعارف الخارجة عن الـنص وما أشبه ذلك لا معنى لها، إذ إن النقـد حوار للنص، وإنه ينبـغي أن يستـخدم الوسائل المـعرفيـة التي تعطي الحوار بُعْـدَه المطلوب على المستـويات كلها: الجـمالية، واللغـوية، والفكرية،

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص٤٠.

والنفسية، والخلقية، والإيمانية الروحية.

ولقد أضحى بـذلك أن الاعتماد على العلوم المخـتلفة: التجريبيـة واللغوية والإنسانيـة والدينية في نقد النص الأدبي الصـحيح أمر ضروري، ولقـد صدق سيد قطب حـينما أشار إلى أن لكل منهج من المناهج النقدية قيـمته لولا الغلو في تطبيقه[1].

ولكن الإشارة إلـى الغلو وأثره السلبي من جهـة، وقبول تعـدد المناهج من جهة ثانية، ألا يعني شيئاً هاماً؟

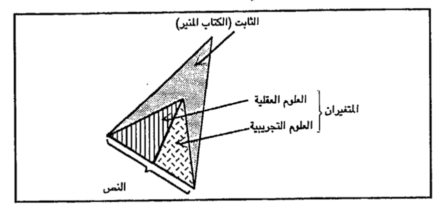
ألا يعني أن النص عالم معقد يحتـوي عناصر مختلفة ليس في إمكان منهج واحد، مهما غلونا في استخدامه، أن يكشف أسراره ويفسره التفسير الصحيح؟ ألا يعني ذلك أنه لابد من منـهج يهيـمن على النص كله بحـيث تصـبح تلك المناهج التي عجـزت عن التفـسير الكامل، واتسـمت «بأحادية الجانب» مـجرد أدوات في يد منهج شامل؟ ذلك مـا ندعوه المنهج الإسلامي، وذلك مـا ينبغي أن يكون لتصـبح العلوم اللغوية واللسانيـة، وعلم التاريخ والاجتـماع، وعلم النفس وعلم الأحياء، والفلسفة والعلوم التجـريبية وعلم الإحصاء كلها أدوات ووسائل يستخدمهـا المنهج الإسلامي في قراءة النص، وإحداث المحاورة الجدية معه، تلك التي ترقى إلى مسـتوى الجدال الذي نصت عليه الآية: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلا هُدًى وَلا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨]، وكشفت عن أصول المنهج الإسلامي في الحوار، وهي: الثـابت المطلق (الوحي)، والمتغيران النسبيان (التجربة والعقل)[2].

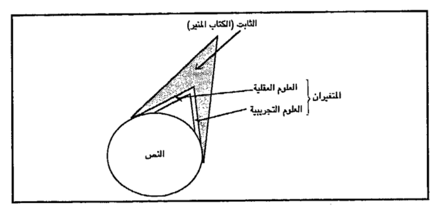
وفي هذه الحـال يمكن أن نعـرِّف المنهـج الإسلامـي في النقـد الأدبي بأنه:

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٨.

(٢) الغزالي، إحياء علوم الدين ١/ ١٤٤، قال ﷺ: «لكل شيء آلة وعدة، وإن آلة المؤمن العقل».

«منهج لقراءة النص الأدبي وتفسيره وتقويمه في ضـوء العلوم التجريبية والعقلية والوحي» ويمكن أن نشكل ذلك في إحدى الصورتين الآتيتين:





ومنه يتـبين لـنا أن المنهج الإسـلامي يتـعـامل مع النـص في إطار الثـابت والمتحول:

١ـ فأما الثابت، فـهو الوحي الذي ينبغي أن يعيه الناقد وعياً كـاملاً وسليماً ليستخدمه معياراً يقيس عليه ما يتحقق من آراء وتأويلات واكتشافات وتفسيرات تتم بواسطة المتغـيِّرَين؛ سواء عن طريق الـعلوم التجريبـية أم عن طريق العلوم العقلـية، وبذلك يضمـن صحة الاسـتخـدام للأدوات النفسـية والاجتـماعـية والإحيائية والفلسفية، فلا يقع فيمـا وقع فيه التجزيئيون؛ مثل فرويد، أو تين، أو يونج . . .«ومعنى هذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص، وهو عبارة عن

صحيفة بيـضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسـمح له بالتعميم اعتماداً على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجـزائه. كمـا أن النص بخـصائصـه الظاهرة هو الذي يتـيح للمـتلقي القيـام بعمليات المقايـسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعـية، ويحول ظاهر النص وزمانه ومكانه دون إسقاط الذات لأوهامها ومكبـوتاتها عليه ظلماً وجوراً، فإذا كان دور استجابة الذات المتلقية للنص أمراً مرغوباً فيه ومُلَحّاً عليه في دراسات متـعددة، فإن ذلك الدور يجب أن توضع له قـيود، لئلا يتـغلب الهذيان على الوقائع ويسود التسيب على الكلام المسؤول»[1].

والسبب في ضرورة الـثابت أنه لا يوجد نص خارج التصـور الفلسفي الذي يفسر الحياة ببعديها الزماني والمكاني ومن ثم صار حتمياً أن يكون لذلك التفسير مصداقية معينة يحرص المنهج النقـدي على بيان قيمتها، وأنَّى له أن يفعل ذلك إذا لم تكن له حقائق لا يأتيها البـاطل من بين يديها ولا من خلفها، ولا يرقى الشك إليها فـي أي حال من الأحوال؟ وذلك ما يختص به «الـكتاب المنير» أي عنصر الوحي الذي يتسم بالثبات والخلود والقدرة الفائقة على التنوير.

ثم إن النص لا يمكنه أن يوجـد خارج آليات مـعينة، هي التي تعـمل على ولادته، من نفسـية وفضـائية زمانيـة، «ولكنه حينمـا يوجد يتفـرد، فتكون له خصـائص نوعية تميـزه عن غيره، ونعني بالتـفرد معنى عـاماً ومعنى خـاصاً، فالمعنى العام هو أن لكل ثقافـة نصوصاً تعكس خصوصيتهـا وهويتها، إذ لا يعقل أن يطابق بين الثقافة العربية الإسلامية وبين الثقافة الغربية المسيحية، وأما المعنى العام فهو أن لكل غرض كلامي تفرده الذي يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار»[2].

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص٤٢.

(٢) نفسه/ ٤٥.

٢- وأما المتغيران ـ وهما العلوم العقلية والعلوم التجريبية ـ فيتسمان بالنسبية[(١)]، فهما لا يحملان حقائق مطلقة، ولكنهما وسيلتان وأصلان من أصول المعرفة الإنسانية يخسر من لا يقدرهما قدرهما، لأنهما يساعدان على تقديم التفسير والشرح والتحليل، بقدر ما يساعدان على وضع الاحتمالات الممكنة لقضية من القضايا التي يعبر عنها النص تصريحاً أو تلميحاً ورمزاً وتلويحاً، فهما إذن يحملان نواة تقديم الأسباب الصالحة للتفسير لجميع الظواهر الفنية والمضمونية، والله تعالى جعل لكل شيء سبباً لنأخذ بالأسباب: ﴿وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا ﴿٨٤﴾ فَأَتْبَعَ سَبَبًا ﴿٨٥﴾﴾ [الكهف: ٨٤، ٨٥]، فلا بد من اتباع الأسباب، لأن سنة الله في الخلق تقتضي العمل بالأسباب حتى بالنسبة إلى الآخرة، فللجنة أسبابها وللجحيم أسبابه.

ومن هنا يتبين أن الأخذ بالتجربة في تفسير النص أمر أساس، ولا نعني بالأساس التجريبي الجانب المخبري وحسب، كما هي الحال في دراسة «صوتية النص»، ولكن أيضاً نعني التجربة النفسية والاجتماعية أيضاً، لأن «التجارب البشرية المعيشة هي التي يمكنها أن ترشدنا بدروسها، إما بطريقة مباشرة ضمن التاريخ، وذلك ما لم تعترض بعض الأسباب الثانوية كحائل بين الأسباب الأساسية ونتائجها، وإما من خلال الاستطرادات التي توجب علينا أن نرجع عن طريق التحليل إلى الأسباب الأولى ذاتها»[(٢)]. ولعله من البين الواضح أن القرآن نفسه قد قدم لنا خلاصات كثيرة عن التجارب الاجتماعية النفسية والدينية عن الأمم السالفة من أجل الاعتبار، وماذا تكون العبرة إذا لم تَعْنِ

(١) يقول سميث: «التفكير العميق ضروري لالتزام الطريق المرسوم، ولكنه لا يؤدي بالضرورة إلى الكشف». ويقول بفردج: «على الرغم من أهمية التجريب في أغلب فروع العلم، فإنه لا يناسب جميع أنواع البحث» و. أ. ب. بفردج: فن البحث العلمي، ص ٣٢، ١٣٦.

(٢) مالك بن نبي: آفاق جزائرية، ص٧٦ـ٧٧.

الاستفادة من التجربة، أي الأخذ بالمنهج التجريبي فيما يمكن الأخذ به؟ وما دام الأمر كذلك فـإن الدخول إلى عالم النص المعقد المتشـابك الذي تضافرت على صنعه مجموع العناصر التي تتمحور حول أَصْلَي الثقافات «العقلي أو التجريبي» من تجربة نفسية، ومـعايشة اجتماعية، وكفاءة لغوية، ومـخزون خيالي، وقيم موسـيقـية، ورصـيد فكري وثقـافي وما إلى ذلك، لا يمكن أن يتم إلا بـاتباع الأسباب التي تتمحور حول العقل أو العلوم التجريبية.

ذلك لأنه إذا كان ـ كـما قال رتشـاردز ـ «عمل الشـاعر هو في الاحتـفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغـة من إمكانيات وكـيـفيـات، ولن يكون ذلك إلا بما يحـققـه تداخل تلك الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة»[1]، وإذا كان ـ على حد تعبير كولردج ـ «المضـمـون والصورة يجب أن يمـيزا في الفن، ولـكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفـراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهمـا هي وحدها الفنية»[2]، فإن كشف النص فـي غياب الأخذ بالأسبـاب كلها يصبح عبـثاً لا جدوى من ورائه، ولا شك أن الأسـباب تكمن في عطاء المحـورين: العـقلي والتجـريبي حينما يستنيران بالوحي ويتحركان في ضوء «الكتاب المنير».

ومن ثم يتبين أن أي مـقاربة لا تأخـذ بالأسباب هي مـقاربة نقـدية فاشلة، وقراءة للنص تفتقـر إلى الجد، فهي أشبه بالخيـال الساذج، ولاشك أن «الخيال الساذج ظِلٌ مشـوه لتصورات المعتـوهين الذين فقدوا ببعـدهم عن معنى الواقع (المادة + الروح) عبقرية الأرض»[3].

(١) رتشاردز: لغة الشعر، ص٧٠ـ٧١. عن قضايا النقد للعشماوي ص٣٢١ـ٣٢٢.

(٢) كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، ص٥٥. وانظر: العشماوي: قضايا النقد الأدبي ص٣١٨.

(٣) مالك بن نبي: وجهة العالم الإسلامي، ص٤٢.

ولكن لما كـان النص الأدبي يتـفاعـل مع المتلقي بما يمتلكه من قـدرة تزاوج أساليب «الاقتناع» بأساليب «الإمتـاع»، فتكون إذ ذاك أقـدر على التأثيـر في اعتقـاد المخاطب، وتوجيه سلـوكه لما يهبه هذا الإمـتاع من قوة في استـحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب كأنه يراها رأي العين[1]؛ فإن هذه الميزة تفرض التركيز على الأخذ بالأسـباب المؤدية إلى الإمتاع والإقناع في آن واحد، سواء على مستوى الإبداع أو النقد.

وجـملة القول: إن المنهـج الإسلامي يتـعامل مـع النص في ضوء الثـابت والمتغيرات، التي تصاغ في إطار المحورين الأساسـيين للمعرفة الإنسانية، وهما الإنتاج العقلي والإنتـاج التجريبي، وذلك لكي يتولى «الكتـاب المنير» (الثابت) تنوير المنهج وترشـيـده، ويتولى «العلم» و«الهـدى» تقـديم الأسبـاب العمليـة والتقنيـة، وهو الأمر الذي كان يجهله في الواقع غـوستاف فون غـرنباوم حين ادعى أننا «لو قـارنا الإسلام بما لدينا من حـضارة، لوجدنـاه لا يعتبـر معـرفة الكون في ذاتها غـاية من غايات الثقـافة، ولهذا السـبب تظل العلوم الطبيعـية والتطبيقات لها على هامش الدراسة، وليس معنى هذا أن ما أداه الأفراد العلماء في هذا المجال لم يكن بارزاً ساطعاً»[2].

وليس من شك أن الذي يملك إلمامـاً كبـيراً بالمناهج المتـبعة في قـراءة النص القرآني، ومحاولة تفـسيره وشرحه وفهمه وبيـان إعجازه، يعلم علـم اليقين أن هذا الذي نقدمه ليس إلا صيـاغة جديدة لمنهج مألوف كان يجمع بين التـفسير والتأويل، أما التفسير فيعتمـد على المعارف الخارجية؛ كالتفسير بالرواية والمأثور

(١) طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص٣٠، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٧.

(٢) غوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص٦٧.

وتفسير القرآن بالقرآن والحديث، وأما التأويل فيستخدم العقل كالتفسير بالدراية والتفسير الإشاري. قال القدماء: «التفسير يتعلق بالرواية والتأويل يتعلق بالدراية» وقال بعضــهم: «التفسير مقـصور على الاتّباع والسماع، والاسـتنباط مما يتعلق بالتأويل». وقالوا كذلك: «ما وقع مبيّنًا في كـتاب الله ومعيّنًا في صحيح السنة سمي تفسيراً؛ لأن معناه قد ظهر ووضح، وليس لأحد أن يتعرض إليه باجتهاد ولا غيـره، بل بحمله على المـعنى الذي ورد ولا يتعـداه والتأويل ما اسـتنبطه العلماء العاملون لمعاني الخطاب الماهرون في آلات العلوم»[1].

فكل هذه الآراء تفرّق بـين التفسـير والتأويل؛ لتـدل على أن المفسـرين قد استـخدموا التفكيـر العقلي والتفكيـر العلمي في إدراك مقاصـد القرآن، وربما عبرت عبارة «الماهرون في آلات العلوم»، بل ودلت دلالة قوية على القيمة التي أولاها المفسرون لمحـوري العقل والتجريب، دون أن ينسوا المرجعـية التي تقوم بتصحيح العمل على مستوى المحورين اللذين هما: الكتاب والسنة، أو ما عبَّر عنه في الآية بـ«الكتاب المنير» وقد يكون تعريف أبي حيان التوحيدي معبراً عن المقصود أحسن تعبير، فقد عرفه بقوله: «التفسير علم يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن ومدلولاتها وأحكامها الإفرادية والتركيبية ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب وتتمات لذلك»، قال: «فـقولنا: عِلم: جنس، وقولنا: يُبحَث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن هو علم القراءة، وقولنا: ومدلولاتها أي مدلولات تلك الألفـاظ، وهذا متن علم اللغة الـذي يحتـاج إليه في هذا العلم، وقـولنا: وأحكامها الإفرادية والتركيبية هذا يشمل علم التصريف والبيان والبديع، وقولنا: ومعانيـها التي تحمل عليها حـالة التركيب يشمل مـا دلالته بالحقيقـة وما دلالته بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضي بظاهره شيئاً ويصدُّ عن الحمل عليه صاد فيحمل

(١) السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ٢/ ١٧٣.

على غيـره وهو المجاز، وقولنا: وتتـمات لذلك هو مـثل معرفـة النسخ وسبب النزول وقصة توضح بعض ما أبهم في القرآن ونحو ذلك»[١].

إن هذا التعريف يمثل منهج الـقدماء في مواجهة النص القـرآني، وهو ـ كما ترى ـ منهج يسـتـخدم الأدوات بشكل يكـافئ طبيـعـة النص الذي يتكون من عناصر مختلفـة بدءاً من الناحية الصوتية (الأداء) إلى بنية الكلـمة الموظفة لغاية في النص إلى مدلولها، إلى التركيب، إلى دلالته الحـقيقية أو المجازية وما إلى ذلك مما يُحتـاج إليه كعلوم البـلاغة، ثم لا يكتفي بذلك، وإنما يحـيل إلى ما أسمـاه «التتمات»، ليـفيدنا بأن المجـال مفتوح لمجـموع الأدوات التي يمكن أن تستغل في كشف مراد النص ومقاصده وكيفيات تعبيره.

وهكذا كان التفسير منذ أربعة عشر قرناً ينطلق من هذا الفهم سواء في حالة التفسير التي تغلب عليها الاستعانة بالعلوم والمعارف التجريبية واللغوية والتاريخ الاجتماعي للمجتمع الذي نزلت فيه هذه الآيات والذي عرف بـ «المناسبة» وقد عرف التفـسير بأنه الكشف عن الآية من القرآن ومـعناها وسبب نزولها[٢]، أو في حالة التأويل التي ينهض فيهـا العقل بالدور الرئيس، وقد بين الزركشي أن أكثر استعمال التـأويل في المعاني كتأويل الرؤيا والكتب الإلهية، وهو يعني النظر في مفردات الألفاظ من لغة العرب ومدلولاتها واستعمالها بحسب السياق[٣].

ولقد ظل الهـدف دائماً في الحالين هو «كشف مـراد النص ليعلم»[٤]، وقد بينت ذلك في موضع آخر[٥].

---

(١) الإتقان في علوم القرآن ٢/ ١٧٤.

(٢) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ٢/ ١٧٤.

(٣) نفسه ٢/١٤٩، ١٧٢.

(٤) ابن أبي الحديد: كتاب الفلك الدائر على المثل السائر، ٤/ ٣٩ـ٤٠.

(٥) أحمد رحماني: (مخطوط) النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص٧٠ـ٧٤.

ولكن نشير هنا إلى أن عملية «الكشف» عن أسرار النص عملية معقَّدة، من العبث أن يتيسر لعــلم واحد من العلوم أن يفك رموزها أو يحل ألغازها، ومن ثم يصبح المنهج الصحيح الذي يواجه الـنص مواجهة كاملة إنما هو المنهج الذي يستـخدم أدوات تكافئ بنية النص، علمـاً أن القدماء من النقاد كـانوا يقولون: «إن كل علم يتصل بالشعر، كما يتصل الشعر بكل علم»[1].

ولعل هذه الأسئلة التي طرحها النويهي كفيلة بالبيان:

قال: «أفيظن أحدنا أنه يسـتطيع أن يفهم الشعر الجاهلي فهمـاً صحيحاً دون إلمام حسن بعلم الحـيوان؟ أو ببسائط علم الفلك؟ أم يظن أنه يسـتطيع أن يفهم شعر ابـن الرومي فهماً صـحيحاً دون إلمام حـسن بشتى حقائق علوم الأحـياء والدراسـات النفسـانيـة؟... فمـا أظن أن في الشـرق العربـي كله من غيـر المتخصصين في عالم الفلك عشرة يفهمون هذا البيت المشهور لامرئ القيس:

إذا ما الثريا في السماء تعرَّضت ... تعرُّضَ أثناء الوشاحِ المفصلِ

أو هذا البيت الجميل لأبي ذؤيب:

فـوردنَ والعيُّوقُ مقعد رابئ الضـ ... ـرباء فوق النظم لا يتتلَّع

وكيف يفهمونهـا وهم إن عرفوا هيئة الوشاح، وكيف كانت تلـبسه المرأة العربية، فهم لا يعرفون تنظيم نجوم الثريا، وكيف تكون هيئتها قبل أن تصل السمت...»[2].

بل ولـم يكن ذلك الاتجـاه المتكامل لأدوات قصـراً على القدمـاء، وإنما كان كذلك ما انتهى إلى اقتراحه النقـد الغربي المعاصر، «ذلك أن النقد الجديد يبذل قصـارى الجهـد لإدراك الأثر بأكملـه، عالماً كل العلم أنه لا يسـتطيع أن يفك

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص٤٧.

(٢) محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي: ص٧٠-٧١.

أوصال سوى جزء من الشبكات التي تؤلفه في عمل لابد من تعميقه باستمرار، ومنظور النقد الجديد حسب رأي بيير ريتشارد: استفهامي وكلياني»[1].

إن المنهج الذي نحن بصدد اقتراحه بديلاً إسلامياً ينطلق مما يشبه المسلَّمات، وهو أن المنهج الكامل هو الذي يمتلك الأدوات التي تكافئ النص وتتجاوزه، أما «المكافأة» فتمدنا بها المعارف المتمحورة حول العقل والتجريب، وأما «التجاوز» فيسهم فيه إلى جانب العقل والتجريب: «الكتاب المنير».

على أن هناك فرقاً أساسياً بين المنهج النقدي وبين منهج التفسير، ينبغي ألا يغيب عن الأذهان؛ وأعني بذلك صفة الحوار والجدال اللذين يتميز بهما منهج النقد الأدبي، فهو يحاور العمل الإبداعي، ويجادل صاحبه في الأفكار التي طرحها، وفي الطريقة التي صيغت بها تلك الأفكار والمشاعر، ومن ثم يمكن للناقد أن ينجز نصاً على نص، ويقول «كلاماً على كلام» كما قال أبو حيان التوحيدي[2]، أو يسجل ملاحظات تقدم إضافات تتم النقص الذي يشين عملاً إبداعياً معيناً، أو يعمد إلى تشطيب وحذف وتشذيب بعض ما يشوه النص أو يعدّل فيها، وقد رأينا ذلك في المنهج الذي اتبعه ابن وكيع في **المنصف مع شعر أبي الطيب المتنبي**[3]، وكما فعل القرطاجني وغيره مع بيتي امرئ القيس[4].

كأني لم أركب جواداً ولم أقل ... لخيليَ كري كرةً بعد إجفال

ولم أسبأ الزقَّ الرَّوِيَّ للذة ... ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال

(١) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص١٩، ترجمة عكام، دار الفكر.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣١.

(٣) انظر: ابن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي، ومشكل شعره، لاسيما القسم الثالث منه.

(٤) انظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٢٩-١٣٠، القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٥٩-١٦١.

وبيتي المتنبي[1]:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقف ... كأنكَ في جفن الردى وهو نائم

تمرُّ بك الأبطـالُ كَلْمَى هزيمـــةً ... ووجهُكَ وضَّـاحٌ وثغـرُك باسِمُ

إن منهج النقد الإســلامي قد يتجاوز ـ حـتى في حالة التفسـير أو التأويل ـ مسـتويات الفهم والإفهـام والكشف إلى مسـتويات التشذيب والتـعديل، وفق مرجـعية جمـالية وفكرية ولغوية، يمكن أن نعـد الآية الآتية صياغـة لها ﴿**إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولاً**﴾ [الإسراء: ٣٦]، قال سـيد قطب: «هذه الكلمات القليلة تقيم منهجـاً كاملاً للقلب والعقل، يشمل المنهج العلمي الذي عرفته البشـرية حديثاً جداً، ويضيف إليه استقـامة القلب ومراقبة الله، ميزة الإسلام على المناهج العقلية الجـافة... ومتى استقام القلب والعقل على هذا المنهج لم يبق مجال للوهم والخرافة في عالم العقيدة، ولم يبق مجال للظن والشبـهة في عـالم الحكم والقضاء والتـعامل، ولم يبق مـجال للأحكام السطحية والفروض الوهمية في عالم البحوث والتجارب والعلوم»[2].

وإذ قد تبين ذلك، فـلا بد أن نتعـرف الأدوات التي يعدها النقـد الإسلامي أساسيـة لمنهجه: فما هي إذن هذه الأدوات أو المداخل المعـتمدة في هذا المنهج الجديد؟

* * *

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٥٩-١٦١.

(٢) في ظلال القرآن: ٤/ ٢٢٢٧.

الفصل الثالث
المنهج النقدي في ظل العلوم الإنسانية

من البديهي ـ بناء على ما سبق ـ أن تكون مرجعية جميع هذه العلوم والمعارف هي «الوحي»، ما دامت الحضارة التي أنتجت هذا الأدب الإسلامي ونقده هي حضارة النص، وإذا أحلنا إلى الوحي، فقد أحلنا في الحقيقة إلى التصور الإسلامي، ومعنى ذلك أن هذه العلوم لا بد أن تكون في تصورها والرؤية التي تنطلق منها قد انبثقت من العقيدة الإسلامية، فتكون لها عليها الهيمنة الحقيقية التي تجعلها تصاغ وفق خصوصيات ومعايير محددة، وقد بينا خصائص التصور الإسلامي في الباب الأول، أما الآن فنكتفي بعرض آراء النقاد في كيفية استخدام هذه العلوم على أنها مداخل وأدوات يعتمدها المنهج الإسلامي في قراءة النص، على أساس «أن المنهج يعني حشد الطاقات وتجميعها والتنسيق بين معطياتها لكي تنصب في الهدف الواحد، فتكون أغنى فاعلية وأكثر قدرة على التجديد والإبداع والعطاء»[١] سنعرض ذلك من خلال المداخل الآتية:

١ ـ المدخل الحضاري

حينما نقرأ العبارة «إنه من التعسف أن ندرس... تأويل فرويد للآثار الأدبية دون تحديد موقع الأثر في نشاطات الحضارة والحياة»[٢]، ندرك كم هي ضرورية هذه الزاوية لدراسة الأدب، حتى بالنسبة لأولئك الذين ينهجون نهجاً تجزيئياً.

(١) عماد الدين خليل: (مقال) لماذا المنهج؟ مجلة الأمة، قطر.

(٢) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص٢٤.

إن النقد حين يضع أمـر الحضارة نصب عـينيه، إنما يضع في الواقع طبيـعة الثقافة التي يعمل الفن على أن يرسخ جذورها، أو التي يحرص على محاربتها؛ ولعل الناقد لا يقوم للمـحة الأولى ليعطي حكماً قيمـياً في هذه الحال، «وإنما اهتمـامه الأول ينصرف إلى أن يصف كيـف يؤثر الجو الحضاري الثـقافي الذي يسود فترة ما في إنتاج الأدب واستساغته»[١].

ويمكن ببسـاطة أن نفرق بين فن أنتجـته الحضـارة الرومانية يتـسم بالعري، وأدب أنتجته الحضارة اليونانية يغلب عليه طابع الصراع حتى بين الآلهة، وأدب إسلامي أوجـدته الحضارة الإسلامـية على امتدادها الجـغرافي من الأندلس إلى أقصى الشرق.

بل إن المدخل الحـضاري يمكن أن يتـساءل عن الأسـباب الموضـوعيـة التي جعلت فناً معيـناً ـ كالمسرح مثلاً ـ يظهر عند اليونان والـرومان، ويكاد يختفي تماماً في ظل الحضارة الإسلاميـة التي استطاعت أن تبرز فناً مثل الموشحات إلى الوجود الـعربي الجديد، وأن تـنفرد بأدب المقـامات. وعلى هذا الأسـاس كان غوستاف فون غرونباوم قد طرح عدة تساؤلات؛ مثل:

كيف يمكننا أن نفسر فقدان الأدب العربي للدراما فقداناً كاملاً؟

لِمَ لَمْ يطورْ العرب في خيال الظل؟

لِمَ لَمْ يتجاوز خيال الظل لديهم مرحلة انبثاق الصيحات الغنائية عن الممثلين كما نشهده في النصوص العربية المصـرية، بينما أحرز فيه الأتراك والهنود تقدماً، وقبض الصينيون على ناصيته قبضاً يثير الدهشة والعجب المتجددين[٢]؟

(١) ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص٥٧٥.

(٢) غوستاف فون غرونباوم: دراسات في الأدب العربي، ٨٠، ٨٢.

وفن المقامة الذي يعد خاصية مقصورة على الحضارة الإسلامية، إلى أيٍّ موروث أدبي ينتمي في شكله؟ . . . هل هو نتاج المنطقة التي سادتها المدينة الإسلامية[1]؟

في أي فترة من فترات التطور الأدبي الحديث تصبح تسمية الآداب باسم الشعوب أَوْلى من تسميتها باسم أنواع الحضارات والثقافات[2].

وعلى الأساس نفسه كان الدكتور يوسف نور عوض يطرح أسئلة نقدية هامة في المدخل الحضاري؛ مثل قوله:

نحن لا نشك في أن الأساطير اليونانية قد ألهمت العقل الإنساني في كثير من الغنى والجمال، ولكن ألم تسئ تلك الأساطير إلى العقل الإنساني أيضاً حين جعلت الحياة في بعض الأحيان صراعاً بين الآلهة والبشر، وجعلت محاولات الانتقام بين الآلهة والبشر تدور على نفس النحو الذي تدور به بين البشر؟

ثم هل كانت الاستفادة من التراث وقفاً على اليونان وحدهم؟

هنالك تراثات: عربية وهندية وفارسية وصينية، وكلها مملوءة بما يشحذ العقل الإنساني، وقد أفاد الفن منها في مختلف مراحله، فلماذا ركز طه حسين على اليونان وحدهم واعتبرهم قادة الفكر[3]؟

بل وقد يتساءل الباحث عن إمكانية اعتبار القيمة الفنية دليلاً على المستوى الحضاري عند أمة من الأمم، كأن يتساءل عن دلالة العفة في الغزل العذري على طبيعة الروح التي صاغت الحضارة في القرنين الثاني والثالث الهجريين،

(١) دراسات في الأدب العربي، ص ٥٣

(٢) نفسه/ ٥١.

(٣) يوسف نور عوض: الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين، ص٣٤.

ويتساءل ـ على العكس من ذلك ـ عن دلالة الإباحـة في الأدب المكشوف كما تجسم في الأدب الجـاهلي، سواء جـاهلية مـا قبل الإسـلام أم جاهليـة القرن العشرين.

وقد يكون من المفيد أن يتساءل المدخل الحضاري للأدب الإسلامي عن دلالة الصورة الشـعرية الجـاهلية في فتـرة ما قـبل الإسلام على نضج في الخـيال لا ينسـجم مع سقـوطٍ شنيع في الرذيلة. حـتى قيل من بعـد: «الشعـر نكدٌ بابُهُ الشر»[1]، ومن هنا يبحث عن مـدى قدرة القيمـة الفنية على أن تعكس الرؤية الحضارية لمجتمع معين.

ولا شك أن كثيـراً من هذه الأسئلة قد طرحت بصورة من الـصور في النقد النظري القديم على مـستوى نظرية اللفظ والمعنى، طرح بعضـها الجاحظ وابن قتيبة والقاضي الجرجاني، ولكنها لم تكن معتمدة مدخلاً حضارياً يشكل منهجاً أو أداة، بقدر مـا كانت ملحـوظات عابرة تفـرضهـا بين الحين والآخر مـسائل فكرية أو أخلاقية أو لغوية أو جمالية يحـتويها النص الشعري، كقول الجاحظ: «إن الوحشيَّ من الكلام يفهـمه الوحشيُّ من الناس، كمـا يفهم السوقيُّ رطانة السوقيَّ» وقوله: «إني أزعم أن سخيف الألفاظ مُشَاكِل لسخيف المعاني»[2].

النقد الإسـلامي المعاصـر، وإن لم يعن عناية كاملة بالمدخل الحـضاري في تنظيـره، فإنه لم يهـمله إهمالاً كـاملاً، وسنـركز هنا على بعض النقـاد الذين تعرضوا لهذا المدخل.

وربما أتى على رأسهم نجيب الكيـلاني الذي عالج الأمر تحت عنوان «الوجه

(١) الشعر والشعراء، ص١٩٢.

(٢) البيان والتبيين ١/ ١٠٠، ١٠١.

الحضاري للأدب الإسلامي»[١] وقد ذكر أن «ينابيع الأدب الإسلامي حافلة بالصور الحضارية المتماسكة، تلك الصور التي تتفاعل مع الواقع والتاريخ في كل عصر وصقع[٢] وأن: «الأدب الإسلامي الصحيح يركز أساساً على ما يمكن أن نسميه قيم الحضارة الإسلامية، إنها مفهوم أعم وأشمل، وهو في الوقت نفسه كمثل: عميقٌ وشاسع، إنه يتناول صور الحياة الجديدة المثالية التي ترعرعت في جنباتها قيم الحرية الحقيقية، والشموخ العلمي الباهر، والسمو التشريعي المذهل، والتجربة الصادقة الحية، والانفتاح الواعي على تراث الإنسانية والعصور، والفهم الصحيح للعلائق التي تربط النموذج الإسلامي بغيره من المجتمعات البشرية والأحداث»[٣]

أي إن المدخل الحضاري يعنى بالقيم الإسلامية التي من شأنها أن تعطي الحضارة معنى أعمق، يتجاوز المخترعات المادية إلى جوهر الإنسان، إلى القيم التي تسعده بوصفه إنساناً، وتشرّفه بوصفه كائناً كرمه الله على كثير من المخلوقات، ليعرف معنى الحرية ومعنى العلم والتشريع والانفتاح على تراث الإنسانية متى كان صالحاً بالإنسان، والانفتاح على التاريخ متى كان قائماً بالقيم الحضارية الإسلامية، وغير ذلك وذا يهم المدخل الحضاري بطبيعة العلاقة التي تربط المسلم بغيره من المجتمعات على المستوى الأفقي والعمودي، على مستوى الماضي كما يرويه التاريخ، وعلى مستوى العصر كما يتجلى في الجوانب الإيجابية من نشاط الأمم والشعوب.

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٤٧، للتوسع في مسألة الحضاري والإسلامي بمفهومهما الإسلامي، انظر سيد قطب: معالم في الطريق، ص١١٧، ١١٨ إذ يعد المجتمع الإسلامي الحقيقي هو المجتمع المتحضر حقاً، لأنه المجتمع الذي تكون فيه الحاكمية لله وحده.

(٢) نفسه/ ٤٧ـ٤٨.

(٣) نفسه/٤٨.

ثم إن هذا المدخل في رأي نجيب الكيلاني يتقصى القيم الحضارية بهذا المفهوم في الآداب، فينظر في التراث ليقول: «وإن من يقلب صفحات الشعر والنثر في تراثنا القديم يجدها نابضة بتلك الملامح الحضارية»[(١)].

ومن يتأمل العصر الحديث، متفحصاً آدابه، يجد أن عدداً قليلاً من الكتّاب الإسلاميين المعاصرين يحاولون جاهدين إزالة الغبار عن القيم الحضارية للعقيدة، من خلال أحداث وأنماط بشرية وحوارات مقنعة، أو بمعنى أدق من خلال أشكال فنية عصرية تشمل القصة والقصيدة والمسرحية والتمثيلية والرواية السينمائية وغيرها[(٢)].

فالقيم الحضارية إذن لها وجود فعلي على مستوى الأدب القديم والأدب الحديث على حد سواء، وإن على الدارس الذي يعتمد هذا المدخل أن يتقصّى تلك القيم، وأن يقومها في ظل المفهوم الحضاري شكلاً ومضموناً، لئلا تكون في أي جانب من جوانب الفن مناقضة لمقتضيات العقيدة.

ثم ينظر المدخل الحضاري إلى الطريقة التي يتعامل بها الأدب الإسلامي مع معطيات العصر وأحداثه، وما قد تحقق من إنجازات على المستوى الصناعي والمعرفي والاجتماعي والاقتصادي؛ فكل ذلك قد دخله الجديد، حتى ليمكن أن نعد حضارة العصر، ولا سيما في الغرب، حضارة جديدة تماماً، لم يكن الإنسان قد شهد لها مثيلاً من قبل، ففي هذه الحال كيف يتعامل الأدب مع هذه الإنجازات التي حققت للبشرية كثيراً من الأحلام، في الوقت الذي هدمت فيه ـ وبوساطة المنجزات نفسها ـ الضمير الإنساني لتحوله إلى حيوان شرس، بل أفظع وأشنع شراسة من الحيوان، حينما نتذكر قنبلة هيروشيما، وما صنعته

---

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص ٤٨.

(٢) نفسه/٤٩.

الأسلحة الفتاكة في الشعوب المستضعفة؛ كما في الجزائر وفلسطين وأفغانستان، في هذه الحالة يرى نجيب الكيلاني: أن الأديب الحي لا بد أن يتفاعل مع أحداث العصر، ومنجزات العلم، ومع التغيرات الاجتماعية والبيئية، ويرصدها بوعي، ويقف معها في مواجهتها، ويحدد موقفه منها في ضوء المعطيات الحضارية الإسلامية؛ لأنه إذا كان الموقف الانعزالي موتاً، فإن الذوبان في خضم الغزو الثقافي فناء، واللامبالاة بما يجري ضياع وإهدار لفعالية العقيدة، ذلك الضوء الكاشف الذي يمدنا بالروافد الضرورية لتحديد الموقف الأدبي نفسياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً[1].

إذن لا بد للمدخل الحضاري أن يعنى بهذا الجانب الحيوي في أدب العصر توجيهاً وتقويماً وترشيداً، ولكن بشرط أن يكون ذلك في ضوء «الكتاب المنير» الذي يعين المدخل، على أن يحدد موقفه من المعطيات الحضارية، فيغربلها ليوجه الآداب نحو ما يفيد الإنسان، ويحذره مما يضر بحضارته.

فللمدخل الحضاري أهمية كبرى في المنهج الإسلامي لتلك الأسباب السابقة، ولسبب آخر يتعلق بالقيم الحضارية نفسها، إذ إنها ترتبط بإنسانية الإنسان أكثر مما ترتبط بالواقع والأحداث التاريخية، فلها طابع الخلود والديمومة؛ إذْ نجد أن «انحسار المدى لا يعني ذهاب القيم، لأن تلك القيم في واقع الأمر ليست تراثاً، بل هي حياة دائمة مرتبطة بالأفراد والجماعات، يحملها الإنسان المنتصر والمهزوم، ويلتزم بها في وطنه ومهجره، ويحيا عليها إبان فترات القوة والضعف، ولعلها في وقت الانتكاسات ألزم وأوجب، ويستطيع الأديب المسلم أن يتغنى بها شعراً ونثراً، ويحلم بصورها المثالية،

(١) آفاق الأدب الإسلامي، ص٥٠.

ويرسمها بريشته العبقرية حتى تظل أملاً نسعى إليه ونجاهد من أجله»[1].

وخلاصة القول: إن نجـيب الكيلاني يرى في المدخل الحضاري للأدب الأداة التي تهم الدارس كثيراً، ولكنه يحس بواقع مـرير حين ينظر إلى محترفي النقد في أمتنا، فيجدهم لم يعطوا هذا الجانب حـقه من الاهتمام والمتابعة والدرس، فضـلاً عن صدود المجلات والصـحف عن ذلك صدوداً، وعليه فـإنه ينبه إلى أنه: إذا كانت الحـضارة فكراً وممارسة أو عقـيدة وعملاً والتـزاماً فإن مسـؤولية الأديب المسلم أخطر بكثيـر مما يتصور البـعض ممن لا يحللون الأدب في ضوء الحضارة[2].

والحق أن المدخل الحضاري أداة ضرورية للمنهج الإسـلامي، وتتضح أهميته أكثـر حينما نود أن نـواجه نصاً أدبيـاً مثل **مـوسم الهجـرة إلى الشمـال** للطيب صـالح، أو مـثل روايات جرجي زيـدان، أو حتى أدب المقـامـات في الأدب العربي القديم.

وقد حاول الناقد الدارس أسامـة يوسف شهاب في كتابه **نحو أدب إسلامي معـاصـر** أن يعـالج، تحت عنوان «مـدخل حـضاري لـدراسة أدب الحـروب الصليبية»[3] الأدب الإسلامي القديم في ضوء المدخل الحـضاري، ولعله فعـل ذلك؛ لأنه يرى أن قـراءة أدب هذا السلف الصـالح، من هذه الزاوية، يعـيننا على أن نتحسس واقعـنا المؤلم، ونستكشف مستقبلنا، وعليـه فهو أدب ما يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والتحليل والغوص والقصد، وهو إذ يفعل ذلك، فإنما يفـعله لأنه يريد إظهار مـدى التمايز والصـراع بين حضـارتين وأمتين من

(١) نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص٥١.

(٢) نفسه/ ٥١.

(٣) أسامة يوسف شهاب: **نحو أدب إسلامي معاصر**، ص١٣٧.

جهة، ويريد كذلك أن يتساءل مـا إذا كان بالإمكان الربط بين الصراع الحضاري في أدب الفترة وصـراعنا المؤرق مع الصهيونية من جـهة أخرى[1]، ولعله يريد كذلك أن يرينا أننا «أمام حضارتين متمايزتين: أولاهما إنسانية عالمية، والأخرى متـوحشـة حاقـدة»[2]، وأن الشـعراء قد نهـضوا برسـالتهم، إذ نجـد أن ابن القيسرانـي قد قدم لنا هذا الصراع في إطاره العام بوصفـه صراعاً بين المسلمين عامـة وبين غُزَاة الديار الإسلامـية، وأن قارئ هذا الشعـر سيتـبين منذ البداية الطابع الديني الذي أضفاه على المعركة[3].

ولم ينس هذا الناقد أن يعطينا نماذج من الشـعر الإسلامي، ولكنه لم يعطنا من النمـاذج النصرانية إلا قلـيلاً، كهـذه المقطوعة التي ـ وإن كـانت مجـهولة القائل، فإنهـا معلومة الهوية ـ تعبـر بأسى عمّا آلت إليه الحروب الصليـبية من هزيمة، وتذكـر العناصر الحضـارية ذات القوة التي شكـلت يومئذ من المـعسكر الإسلامي قـوة، ونحن نعرضهـا هنا لا لقيـمتهـا الجماليـة، فقد فـقدت عند الترجمة، ولكن لقيمتها الحضارية.

عندما تبزغ النجوم ويدخل القمر في المحاق

وتعود المياه فتغمر الأرض الواطئة

يكون رجال الغرب في طريقهم

عائدين لأوطانهم

بعيداً ذهبوا، وبأم أعينهم شاهدوا

قلاع الجبابرة

---

(١) أسامة يوسف شهاب: نحو أدب إسلامي معاصر، ص ١٣٧-١٣٨.

(٢) نفسه/ ١٥٣.

(٣) نفسه/ ١٥٦.

ومشاعِلَ على قمم الجبال

حيث ترتفع الأعلام السود.

* * *

شاهد النار الطائرة

والريح العاتية

والأرض التي تميد بمن عليها

والأسوار التي تحطّم من يتصدى لها

شاهدوا الأحجار القديمة

وشاهدوا المدينة

التي لم يشيدها البشر

* * *

رجال الغرب عادوا وسيوفهم مكسورة

في أغمادها موضوعة[1]

وقد تكون هذه الدراسة شبيهة بدراسة الدكتور عمر عبد الرحمن الساريسي، التي تناول فيـها أدب عصـر الحروب الصليبـية تحت عنوان: **نصوص من أدب عصـر الحروب الصليبيـة: دراسة وتحليل** على أن أهداف الدراسة تختلف، فـفيها دفاع عن قيمة هذا الأدب الفنية أكثر مما نلاحظ فيه القيم الحضارية العامة؛ فهو لم يهمل الحـالة الفكرية والنفسيـة للمسلمين في كل المراحل، كـما وقف على المستويات الفنيـة لأدب هذه المراحل، وحاول أن يقدم ما مثّـله من معالم الفكر الإسلامي في جهاد الصليبيين وفي نشر كلمة الله[2].

(١) نحو أدب إسلامي معاصر، ص ١٨٣، ١٨٤.

(٢) نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، ص١٠.

٢ـ المدخل الجمالي

لقد سبقت الإفاضة في مفهوم الجمال من وجهة نظر النقد الإسلامي في فصل سابق، أما هنا فسنبين المدخل الجمالي في النقد.

لئن كان لأفلاطون ذلك الأثر العميق في التفكير الجمالي عند الأوروبيين[١] بسبب أنه قد قرّر أن «الإنسان مثلث الأبعاد: عقل يستقرئ الحق، وإرادة تستقطب الخير، وحس يستقطر الجمال»[٢].

فإن هذا الأثر لم يكتب له أن ينجح ويلقى الرواج نفسه في مجال التفكير الجمالي عند المسلمين، ولا سيما المعاصرين، وقد رأينا ذلك بوضوح في فصل «مفهوم الجمال»، أما هنا فستحدث عن المدخل الجمالي للنقد الإسلامي.

فنحن نلقى الدكتور نجيب الكيلاني يرى أن الحق والخير والجمال هي القيم الثلاث الكبرى في الفلسفات القديمة؛ «وهي صناعة عقلية بشرية بحتة ترعرعت في ظل التجربة والتاريخ والأحداث»[٣]. فهو ـ كما يبدو ـ لم يكن راضياً بهذه القسمة؛ لأنها تستمد أصلها من العقل البشري، وهذا يعني أن هذا التفكير قاصر لا يستطيع أن يدرك كنه الجمال الحق، وأن هذا العقل يحتاج إلى مرشدٍ لا يكون إلا الوحي، لأن «القرآن يوجه الحس البشري للجمال في كل شيء، وأنه يسعى لتحريك الحواس المتبلدة لتنفعل بالحياة في أعماقها»[٤] هذا من جهة، ومن جهة ثانية: إن الجمال في حد ذاته ليس حساً وحسب، وإنما هو روح أيضاً: «الجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، كما أنه ليس تشكلاً مادياً

(١) دني هويمان: علم الجمال، ص٢٠، ٤٥.

(٢) نفسه/ ٧.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٩٠.

(٤) نفسه/ ٩٠.

فحسب، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها وعناصرها وتأثيراتها المادية والروحية ومـوجاتها الظاهرة والخفية . . الجـمال بداهة لا يرتبط بالمظاهر الحسيـة وحدها، وهذه قضية مهـمة من وجهة النظر الإسلامـية . . . وإذا كان الاستمتاع بالجمال مباحـاً في الأصول الإسلامية، فإنه مدخل إلى ارتقاء الروح والذوق . . . فالجمـال سبب من أسباب الإيمان، وعنصـر من عناصره، والقيم الفنية الجمالية تحمل على جناحيـها ما يعمق هذا الإيمان ويقويه، ويجعله وسيلة للسعادة والخير[1].

ومن خلال هذه النظـرية يتبين لنا مفـهوم الجمـال عند هذا المفكر الأديب، الذي ينتقد المنهج الذي اعـتمد في الغرب قديمه وحـديثه؛ لأنه رَكَنَ إلى العقل والتجـربة الحسيـة وحدهما، وأهمل الجـانب الروحي، وهو أساس في عـملية الإدراك الجمالي، وفي الـهدف الذي ينشده الإنسان السوِيُّ مـن الجمال، أعني «ارتقاء الروح والذوق، وسموّ النفس وخلاصها من التردي والسقوط»[2].

ويزيد الأمر بيـاناً قوله: «من الخطأ أن نعتقـد أن للجمال مقـاييسه الحـسية وحدها، تلك التي تقع عليـها العين، وتسمـعها الأذن، أو يشمـها الأنف، أو يتذوقهـا اللسان أو تتحرك لها لمسـات الأطراف العصبية، فالجـمال مادة وروح وإحساس وشعور وعقل ووجدان، فإذا التقى فلاسفة الجمال في بعض الجوانب أو العناصر فـستظل هناك في عـالم الجمال مـناطق يعجز الفكر الفـلسفي عن إدراك كنهها، والوصول إلى أبعادها، فليس العقل وحده هو القوة القادرة على استكناه كل أسرار الوجود وما خفي فيه[3].

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٠ـ٩١.

(٢) نفسه/ ٩١.

(٣) نفسه/ ٨٩.

إن الكيلاني لا ينتقص من قيمة المقاييس الحسية في إدراك الجمال، ولكنه لا يعتمد على الحواس وحدها في عملية الإدراك؛ لكونها عاجزة عن إدراك الأعماق لتكتشف أسرار الجمال التي هي «مادة وروح»، وإذا كان العقل الذي اعتمده الفلاسفة أصلاً من أصول المنهج كما رأينا، فإن نجيب الكيلاني يذكرنا بأنه لا يملك القدرة على استكناه كل الأسرار، فلا بد إذن من الاستعانة بأدوات ووسائل أخرى منها المعتقد، بل إن «الاضطراب الذي ساد المفهوم الجمالي راجع إلى اختلاف المنطلق العقيدي الذي بدأ منه المفكرون»[1].

وسبب ذلك الاضطراب الناجم عن الاختلاف في المنطلق العقائدي له مظهر يتجلى فيه في مفهوم الجمالية الإسلامية، هو الربط بين الحقيقة والجمال ربطاً كاملاً؛ لأن «الجمال قيمة لا غنى عنها، تقديرها ضروري للحياة الخيرة، ولكن لا يمكن فصلها عن قيمتي الخير والحق، وهي في الواقع تأتي بعدهما»[2]، ولعل هذا الترتيب أساس في توجيه النمط الحضاري الذي يركز عليه مالك بن نبي حين يقول: «إن ذاتية الثقافة في نوعها تقوم على تقديم أو تأخير مبدأين اثنين منهما: مبدأ الأخلاق ومبدأ الجمال، فالأولوية التي يمثلها أحد المبدأين في تركيب الثقافة يحدد ذاتيتها كما يتحدد به اتجاه عام للحضارة التي تستند إلى تلك الثقافة»[3]. فالعلاقة بين الحقيقة والجمال أساسية في مفهوم الجمال الإسلامي، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر كما تصور أفلاطون أو المدرسة الجمالية المعاصرة في الغرب، هكذا يرى نجيب الكيلاني ومالك بن نبي، وقد

(١) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص ٩٨، يرى أندريه رشارد في كتابه: النقد الجمالي، ص٦٨ أن (أكثر الأعمال الفنية تنضوي في إطار المسيحية، وهو يعني طبعاً ما أنتج في ظل المسيحية).

(٢) نفسه/ ٩٥.

(٣) مالك بن نبي: تأملات: ١٤٨.

سبقت الإشارة في الأبواب السابقة إلى أن هذا التـصور للجمال كان سائداً عند العلماء المسلمين أمثال ابن قيِّم الجوزية والغزالي[1]، ولعل السبب في تأكيد هذا الترابط هو أنه «إذا كـان المبدأ الأخلاقي يقـرر الاتجاه العام للمـجتمع بتـحديد الدوافع والغايات، فإن ذوق الجمال هو الذي يصوغ صورته»[2].

وقد ترتب على هذا الربط بـين الحقيقـة والجمال نتـيجة في غاية الأهمـية، وهي أن الجمال ليس صـفة للشكل وحسب، وإنما هو أيضاً صفة للـمضمون، وقد صاغ هذه الحقيقة الكيلاني على عدة صور؛ منها أنه «إذا كان الأدب أساساً هو التعبيـر الجميل، فإن «الفكرة» هي عماد العـمل الأدبي، ولها هي الأخرى جمـالها؛ لأن الـعمل الأدبي كلٌّ لا يتـجزأ، والجـمال ينسـحب على الشكل والمضمون معاً»[3].

ومنهـا قوله: «إن هناك من يرى أن الدين يبـحث عن الحقـيقـة، وأن الفن يبحث عن الجمال، وهذه مقولة تحتـاج إلى إعادة النظر، أليس في الحقيقة التي يقصدها الدين جمال من نوع خـاص؟؟ ألم نقل: إن الجمال ليس مجرد صورة حـسيـة أو انفعـالية، وأن الأمـر مركب وليس عـلى هذا النحو من التـبسـيط والسهولة؟ ثم ألا يبحث الفن أيضـاً في إبراز الحقيقة؟ إن المسرحيـة الجميلة ما هي إلا تصوير للصراع بين الخير والشـر، أو بين الفضيلة والرذيلة، وإن المأساة تعكس هموما إنسانية وتشير إلى حقيقة أو مجموعة من الحقائق»[4].

فالعبارة الأولى ترى الجمال في الفكرة والشكل الذي يخرجها، والثانية تراه في هذا التداول بين الدين وبين الجمال على الحقيـقة، بحيث يصبح في مقاصد

(١) انظر البحث في الباب الثاني، الفصل الثالث (مفهوم الجمال).
(٢) مالك بن نبي: تأملات، ص١٤٦.
(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي ص٩٤.
(٤) نفسه/ ٩٣.

الدين جمال، وفي مباحث الفن حقيقة، مما يدل على أن التفكير السليم إنما هو الذي ينظر إليهما مركبين في العملية الإبداعية الناجحة مسرحية أو قصة أو شعراً، وهذا التفكير التركيبي هو الذي يبتغيه مالك بن نبي حين يردد: «ولقد عدنا والحمد لله نقرن الأشياء ولا نمزقها . . . لأن الحقائق لا تؤدي مفعولها في التاريخ إلا كأشياء كاملة»[١].

إن هذا التركيز على «التكامل بين الجمال والحقيقة والخير يجعلنا نتساءل: أيعد الجمال إذا ضرورياً؟

ألا يمكن أن يكون الجمال كمالياً، وأنه داخل في إطار الزخرفة التي ليست حاجية؟

في الواقع سنجد شيئاً من الاختلاف في هذا الأمر بين نجيب الكيلاني وبين محمد قطب، إذ إن الكيلاني يرى أن «الجمال قيمة لا غنى عنها، تقديرها ضروري للحياة الخيرة»[٢] وذلك لأن «الشكل الجميل الذي تزف فيه الحقيقة يختلف تماماً عن الحقيقة العارية المجردة التي تنتج عن البحوث العلمية البحتة أو الفلسفية أو التقليدية»[٣] بل إنه يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، يذهب إلى اعتبار الجمال حامل رسالة، ومن ثم فإن «اقتصار الفن على دور البحث عن الجمال وحده تعطيل لوظيفة حيوية . . . ومهما كان الجمال مطلوباً لذاته، فإن فاعليته تكون أقوى وأجدى إذا ما ارتبطت أسبابه بتجلي الحقائق وإشراقاتها»[٤].

(١) تأملات: ١٦٢.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٩٥.

(٣) نفسه/ ٩٣.

(٤) نفسه.

هكذا يرى الكيلاني، بينما يرى محمد قطب أن الجمال ليس ضرورياً، ويؤكد ذلك بقوله:

«وأول ما يلفت الحس في الجمال أنه ليس «ضرورة»، وإنما هو عنصر زائد على الضرورة»[1] فكيف نوفق بينهما؟

حينما نتأمل مفهوم الجمال عند محمد قطب نجده يدور حول «النظام»؛ فعنده أن «أول ما يلفت الحس في الجمال ـ كما أسلفنا ـ أنه «نظام»، ولكنه ليس ضرورة»[2].

ولكن ماذا يعني مصطلح «النظام»؟ وماذا يقصد بالضرورة؟

إنه يرى أن النظام مظاهر مختلفة ومتعددة؛ «منها الدقة والتناسق والترابط وخفة الحركة»[3]. فهذه هي مظاهر النظام، وهذه نفسها هي «سمات الجمال في الكون»[4]، على أن محمد قطب يرى كذلك أن «حياة الإنسان لا تكون جميلة ـ بادئ ذي بدء ـ إلا إذا كانت نظاماً طليقاً من الضرورة»[5]، وأن «الفوضى المتفلِّتة من كل قيد ليست جمالاً»[6].

كان يرى كذلك أن الضرورة ليست من مميزات الإنسان، إذ «حين يعيش الإنسان حياته في داخل نطاق الضرورة: ضرورة الطعام أو الشراب أو الجنس، لا يرتفع عنها إلى مستوى المشاعر النفسية والعواطف والإدراك والوعي، فإنه

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١٢٦.

(٢) نفسه/١٢٨.

(٣) نفسه/١٢٨.

(٤) نفسه/ ١٣٠.

(٥) نفسه/١٣٦.

(٦) نفسه.

من ناحيته لا يعود إنساناً، لأن الحيوان وحده هو الذي يعيش ضروراته على هذا النحو، لا يتصرف فيها، ولا يختار موقفه منها، ولا يدرك بوعيه أهدافها، ولا تصاحبها في نفسه مشاعر ولا عواطف ولا أفكار . . . ومن ثم يتعين الجمال في الحياة الإنسانية بصفة عامة أنه نظام مطلق من الضرورة»[1].

فالضرورة عند محمد قطب تعني خضوع الفنان لسلطان العقل، وعلى هذا الأساس صارت «الطلاقة من الضرورة من جانب آخر، تقتضي أن يكون الإحساس بالجمال الجسدي والجمال الجنسي على طريقة الإنسان لا على طريقة الحيوان الخاضع لنزوة الضرورة، لا يملك التصرف فيها ولا يملك الاختيار»[2].

ومن كل ذلك نستنتج أنه لا تعارض في الواقع بين رأي يرى الجمال حتمياً لإقامة حضارة، وهو الذي يمثله ـ كما رأينا ـ مالك بن نبي ونجيب الكيلاني، وبين رأي محمد قطب الذي يرى أن الجمال نظام مطلق من الضرورة، لأن الضرورة هنا تترجم بالحاجة لا بالحتمية، ولذلك كانت عبارة محمد قطب التي يقول فيها: «كل أمة أطلقت لنفسها شهوة عشق الجمال الجسدي والجمال الجنسي كانت نتيجتها واحدة في النهاية: تحطمت وغلب عليها غيرها من الأمم القوية المتماسكة التي لم تفسد بعد، كذلك فعلت اليونان القديمة، وروما القديمة والعالم الإسلامي حين طغت عليه الشهوات»[3] مشعة ومتطابقة مع وجهة نظر مالك بن نبي حين ينظر إلى أهمية التقديم والتأخير لعنصري الجمال والأخلاق في البناء الحضاري، ويقرر: «فلو حللنا على ضوء هذه الاعتبارات الاتجاه العام للحضارة المعاصرة، لعلمنا أن دوافعها تصدر عن ذوق الجمال أكثر مما تصدر

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٦-١٣٧.

(٢) نفسه/١٣٩.

(٣) نفسه/١٣٨.

عن المبدأ الأخلاقي، وهذا يعني تقـديماً وتأخيراً بين مبدأين، أي ترتيبـاً ضمنياً لفصول الثقافة»[1].

إننا يمكن أن نقول: ليس هناك تعارض بين الرأيين، لأنهما في النهاية يبلغان هدفـاً واحـداً؛ وهو أن يكون الجـمـال يعني النظام، ويعني الخـضـوع للقـيم الإسلاميـة، وأن خضوع الجمال للغـريزة لا يؤدي إلا إلى الفوضى، والفوضى ضد الجمال؛ «فلكي يحقق الإنسان كـيانه ـ وهو خليفة الله في الأرض ـ ينبغي أن يكون إحساسه بالجمال الجسدي والجنسي على هذا المستوى الرفيع، الذي لا يجعل الجنس ضرورة، وإنما يراه سلوكـاً حراً يتميز فيـه إنسان عن إنسان، وفي هذه الدائرة بحـدودها المتمثـلة في النظام والطلاقة يبـيح الإسلام الإحـساس: لجمال الجسـد وجمال الجنس بنفس الشرط الذي اشترطه في الإحـساس بجمال الطبيعة: ألا يشـغل النفس عن الحياة المثمرة المنتجـة وتحقيق الأهداف العليا من الحياة . . . الإسـلام كذلك لا ينهى أن يحب الإنسان وجهـاً جميلاً أو جـسماً جميـلاً، ويقدر ما فيه مـن الجمال، وينجذب إليه، ولكنه لا يـبيح الفوضى، فالطريق إلى الاسـتمتاع بهـذا الجمال هو الطريق المشروع؛ لأنه هكذا يقـتضي «النظام»[2].

إن التركيز على فكرة أن «الجمال نظـام» قد أدى بالناقد محمد قطب إلى أن ينظر إلى الجمال على أنه يتسم بالشمول، والتفاوت.

١ـ فهناك «الجمال الاجتماعي والسياسي والفكري والروحي»[3]، وهذا يقره ناموس الكون ونظامـه المنسجم المنسق الدقيق. «والنظرة إلى الجمـال في الحياة

(١) تأملات: ١٤٨.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص١٣٩، ١٤٠.

(٣) نفسه/١٤١.

الإنسانية على هذا المستوى الشامل المستمد من حقيقة الكون كفيلة بأن توسع مفهومها الجمالي ولا يحصره في حدوده الصغيرة المعروفة»[١].

٢ـ ثم هناك تفاوت بين مستويين للجمال: الجمال الكبير والجمال الأكبر، وعلى سبيل المثال: «الجمال الجنسي جميل، نعم، ولكنه لا ينبغي أن يجاوز مكانه المقدور في لوحة البشرية ولوحة الفنون، والجمال الأكبر المستمد من ناموس الكون هو الذي ينبغي أن تمارسه الفنون الإنسانية الرفيعة التي تتجاوب تجاوباً صحيحاً مع حقيقة الوجود، وذلك هو الجمال الذي يتصوره الإسلام»[٢].

إن الجمال الذي يحدثنا عنه قطب هو الجمال الإسلامي الذي يتعانق فيه الحسي مع الروحي، وتكون الهيمنة فيه للثاني ليصوغ الأول وفق مبدأ «النظام»؛ لأننا «حين تستغرقنا متع الجمال الحسي، فماذا يفضل لنا من الطاقة وماذا يفضل لنا من الوقت ومن الاهتمام نسعى به إلى تحقيق هذا الجمال الأكبر الذي يحمل حياة البشرية عامة؟»[٣] بل عند ذلك تضيع البشرية ويفسد الذوق، لأن الفنون الجسدية كلها إسراف في التعبير، وخلل يفسد الجمال الأكبر في حياة الإنسان، الرقص والنحت والصور العارية والشعر المكشوف والقصة التي تتحدث عن فورات الجسد، والموسيقى الصاخبة التي تعبر عن هياج الشوق في الجسد الحيواني . . والسينما العارية التي تعرض خليطاً من كل هؤلاء، كل هذا خلل في فهم الجمال وتذوقه[٤].

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٨.

(٢) نفسه/ ١٤٣.

(٣) نفسه/ ١٤١.

(٤) نفسه/ ١٤٢.

٣ـ المدخل النفسي

إن التفكير في علاقـة النص الإبداعي بنفسية المبدع عملـية قديمة عرفت عند اليونان في فـكرة التطهير، وعـرفت عند قدمـاء النقاد المسلمين مـثل الجاحظ، الذي نجد عنده ملحوظات تشـير لمعاني المصطلحات المستـخدمة في علم النفس المعاصر؛ مثل «النقص» كما في قوله: «ولولا مـخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسـد من الكلام لما عرفـه، ونحن لم نفهم عنه إلا للنقـص الذي فينا»[١]، وأوضح من ذلك وأكثر دلالة على مفـهوم «النقص» قوله: «والجملة أن كل من قدر من السفلة والوضـعاء والمعقرين أدنى قدرة، ظهـر من كبره على من تحت قدرته على مراتب القدرة ما لا خـفاء به، فإن كان بما له في صدور الناس تزيَّد في ذلك، واستظهرت طبـيعته بما يظن أنه فيه رَقْعُ ذلك الخـرق، وحياصُ ذلك الفتق، وسـدُّ تلك الثلمة». ويعـد ذلك تمويهاً أحـياناً، ويشيـر إليه بالتـركيب المتـضاد أخرى، والمـزاج المتنافي ثالثة، وقـد قال كـذلك: «فالنبـيل لا يتنبل، والفصيح لا يتفصح، ولن يتزيد أحد إلا لنقص يجده في نفسه»[٢].

وقد ظلت الملحوظات النفسية تفرض نفســها في النقد القديم، فإذا ابن قتيبة يتحدث عن الحالات النفسية وعلاقتهـا بالشعر، وأبو حيان التوحيدي يشير إلى أثر «العاهة» في توجيه السلوك والأحكام، وابن جني يهتدي إلى الجرأة النفسية لدى المتنبي، وإلى الهجاء المبطن في مـدائحه لكافور الإخشيدي، وعـبد القاهر الجـرجـاني يقـارن بين أثر الشـعـر وبين أثر الدين في النفـوس، وابن شـرف القيرواني يبين كـيف لجأ امرؤ القيس إلى «التعويض» بسـبب الشعور بالنقص، فقد دفعه إخفـاقه مع المرأة وحرمانه منها إلى المبالغة في التعبـير عن الاستهتار،

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ص١/ ١٢١.

(٢) الجاحظ: انظر الحيوان ٦/ ٧١ ـ البخلاء ١٤-١٥.

وحازم القرطاجني يستطيع أن يتحدث عن «القوى النفسية» التي لا بد منها لقول الشعر، ويستخدم مصطلح «الخيال» و«التخيل»، بل نراه - كما يقول إحسان عباس - «يرد الشعر إلى العوامل النفسية دون غيرها»[(١)]، وربما كانت نظرية النظم بالصورة التي عرضها عبد القاهر الجرجاني حين عرَّف النظم بقوله: «وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»[(٢)]، قد نهجت هذا المنهج النفسي الذي تحدثنا عنه قبل هذا في المنهج النفسي عند سيد قطب.

ولكن كل ذلك يبقى مجرد ملحوظات أملتها الطبيعية النفسية للأدب، أما أن يقول أحد بأن القدماء قد اعتمدوا على «علم النفس» من حيث هو علم بكل مقومات العلم وخصائصه، فذلك أمر لا يقول به أحد، ومن ثم يطرح السؤال الآتي بإلحاح: هل هناك علم نفس ينطلق من المنهج والتصور الإسلاميين؟

أ- على مستوى التراث:

أما على مستوى القدماء، فتوجد ملحوظات مهمة تتخذ من النفس محورها، نجدها عند:

١- ابن الجوزي:

في حديثه عن «حرص النفس على ما منعت منه»، وملاحظته أن «حرصها يزيد على قدر قوة المنع»[(٣)]، وأن العلماء يخطئون في تقدير النفس؛ «لأن فيهم من منعها حظوظها على الإطلاق؛ وذلك غلط من وجهين:

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١١١، ٢٣٦، ٢٨١، ٢٨٢، ٤٣٧، ٤٦٥، ٥٦٩.

(٢) دلائل الإعجاز، ص٤٠.

(٣) عبد الرحمن بن الجوزي: صيد الخاطر، ص٤٠.

أحدهما: أن رب مانع لها شهوة أعطاها بالمنع أوفى منها . . .

والوجه الثاني: أننا قد كلفنا حفظها، ومن أسباب حفظها ميلها إلى الأشياء التي تقيمها، فلا بد من إعطائها ما يقيمها، وأكثر ذلك أو كله مما تشتهيه.

ونحن كالوكلاء في حـفظها؛ لأنها ليست لنا بل هي وديعة عندنا، فـمنعها حقـوقها على الإطلاق خطر . . . وإنما الجـهاد كجـهاد المريض العاقل. . فـما دامت على الجادة لم يضـايقها في التـضييق عليـها، فإذا رآها قـد مالت ردها باللطف، فإن ونت وأبت وإلا بالعنف. . .»[١].

كما نجـدها في مثل قوله: «أعجب الأشـياء مجاهدة النفس؛ لأنهـا تحتاج إلى صناعة عجيـبة، فإن أقواماً أطلقوها فيـما تحب فأوقعتهم فيمـا كرهوا، وإن أقواماً بالغوا في خلافها حتى منعوها حقها وظلموها، وأثر ظلمهم لها في تعبداتهم»[٢].

٢ـ الغزالي:

ونجد كـذلك بعض الملحوظات التي يتكئ فـيها أصـحابهـا على الإشارات القرآنية عند أبي حامد الغزالي، الذي أثبت أن لفظ «النفس» مشترك بين معان؛ منها:

١ـ أنه يراد به المعنى الجـامع لقـوة الغـضب والشهـوة في الإنسـان، وهذا الاستعمال هو الغالب على أهل التصوف؛ لأنهم يريدون بالنفس الأصل الجامع للصفـات المذمومـة من الإنسان، وفي هذه الحـال يقولون: لا بد من مـجاهدة النفس وكسـرها، وإليه الإشـارة بقوله عليه الـصلاة والسلام: «أعـدى عدوّك نفسُك التي بين جنبيك».

---

(١) عبدالرحمن بن الجوزي: صيد الخاطر، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) نفسه/ ١٤١.

٢ـ أنها هي اللطيفة، التي هي الإنسان بالحقيقة، وهي نفس الإنسان وذاته، ولكنها تصف الإنسان بأوصاف مختلفة بحسب اختلاف أحوالها، فإذا سكنت تحت الأمر وزايلها الاضطراب بسبب معارضة الشهوات سميت النفس المطمئنة، قال تعالى في مثلها: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ (٢٧) ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً﴾ [الفجر: ٢٧، ٢٨].

ويرى الغزالي أن النفس بالمعنى الأول لا يتصور رجوعها إلى الله؛ فإنها مبعدة عنه، وهي من حزب الشيطان.

أما النفس التي لم يتم سكونها كما في الثانية، ولكنها ليست خاضعة لنزوات الشيطان كما في الأولى؛ أي إنها بين بين، فقد صارت مدافعة للنفس الشهوانية، ومعترضة عليها، ولكن لم تسكن، فهذه سميت «النفس اللوامة»؛ لأنها تلوم صاحبها عند تقصيره في عبادة مولاه قال تعالى: ﴿وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾ [القيامة: ٢].

أما النفس الثالثة؛ فهي النفس الأمارة بالسوء، وهي التي تركت الاعتراض وأذعنت وأطاعت لمقتضى الشهوات ودواعي الشيطان، قال تعالى إخباراً عن يوسف أو زليخا امرأة العزيز: ﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾ [يوسف: ٥٣]، وقد يقال إن النفس الأمارة بالسوء هي النفس بالمعنى الأول، فهي مذمومة غاية الذم. أما بالمعنى الثاني فهي محمودة؛ لأنها نفس الإنسان، أي ذاته وحقيقته العالمة بالله تعالى وسائر المعلومات[1]. وبهذا المعنى الثاني نجد الغزالي لا يفرق بين النفس والقلب والروح، لأنه يعرِّف القلب في معناه الروحي لا الجسمي العضلي المادي بأنه «لطيفة ربانية وروحانية لها بهذا القلب

---

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٣/ ١٣٥١.

الجسماني تعلق، وتلك اللطيفة هي حقيقة الإنسان، وهو المدرك العالم العارف من الإنسان، وهو المخاطب والمعاقب والمعاتب والمطالب»[١].

ولما كانت النفس منقسمة إلى هذه الأقسام الثلاثة، باعتبار علاقتها بعوامل خارجية في الأخلاق والدين والمعاملات، وكانت إما «مطمئنة» إن خضعت لأوامر الله، وإما «لوامة» إن كانت مضطربة بين دواعي الغرائز وبين مقتضى الوحي، وإما «أمارة بالسوء» إن كانت خاضعة طيِّعة للغرائز والشهوات والشيطان، فإن إحدى هذه الأحوال الثلاثة فقط هي الحالة السوية التي تعد النموذج، أما الحالتان الأخريان فمريضتان؛ فالنفس اللوامة والنفس الأمارة بالسوء مريضتان، والنفس المطمئنة سليمة، وعلى هذا الأساس، فالسليم لا بد له من الوقاية والصون والحفظ، والمريض لا بد له من العلاج بحسب درجة خطورة المرض؛ لأن الطبيب لو عالج المرضى بعلاج واحد قتل أكثرهم والشيخ المريد لو أشار على المريدين بنمط واحد من الرياضة أهلكهم وأمات قلوبهم (نفوسهم)[٢]، «وكما أن البدن إن كان صحيحاً، فشأن الطبيب تمهيد القانون الحافظ للصحة، وإن كان مريضاً، فشأنه جلب الصحة إليه، فكذلك النفس منك إن كانت طاهرة مهذبة، فينبغي أن تسعى لحفظها، وجلب مزيد قوة إليها، واكتساب زيادة صفائها، وإن كانت عديمة الكمال والصفاء، فينبغي أن تسعى بجلب ذلك إليها»[٣].

ويقترح الغزالي علاجاً لتلك الحالات المرضية يحصرها ـ اعتماداً على القرآن الكريم ـ في الخوف والرجاء، إذ هما ـ كما يقول ـ: «زمامان يمنعان النفس عن

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٣/ ١٣٥٠.

(٢) نفسه ٣/ ١٤٥٥.

(٣) نفسه ٣/ ١٤٥٤.

الخروج إلى رعوناتها»[1]، على أن الخوف الذي يتحدث عنه بصفة أساسية هو الخوف من الله أولاً وأخيراً، أما الخوف الذي قد سيطر على النفس بسبب عامل زائل كالسلطان أو غيره، فإن ذلك قد يكون مرضاً؛ «وقد يخرج الخوف أيضاً إلى المرض والضعف وإلى الولَه والدهشة وزوال العقل»[2]، كما أن الرجاء الذي يتخذ منه العلاج هو الرجاء من الله لا غيره، وربما قال: «الترغيب والترهيب يسوق الناس إلى سعادتهم»[3]، فإنه يجعل الترغيب والترهيب موضع الخوف والرجاء على ما يبدو، مما يبين أن الخوف والرجاء أو الترغيب والترهيب عاملان موصلان إلى السعادة بما يحققانه من وقاية للنفس المطمئنة وعلاج للنفس الأمارة بالسوء.

وهذه الفكرة هي التي بنى عليها مالك بن نبي نظريته في التغيير النفسي؛ حيث رأى أن القرآن الكريم قد وضع الضمير المسلم بين حدين؛ هما: الوعد والوعيد، فأما الوعد، فتمثله الآية: ﴿إِنَّهُ لا يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللَّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ [يوسف: ٨٧]، وأما الوعيد فتمثله الآية: ﴿فَلا يَأْمَنُ مَكْرَ اللَّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ﴾ [الأعراف: ٩٩]، وبين هذين الحدين تقف القوة الروحية متناسبة مع الجهد الفعال الذي يبذل، وعليه فإن القوة الروحية التي تتطابق مع العمر المثمر الفعال تقع بين حالين من أحوال النفس، لا يوجد وراءهما إلا الخمول واليأس[4].

ومن خلال ذلك يمكن أن نعد النظرية التي يطرحها فرويد في مجال المرض

(١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين ٥/ ٣.

(٢) نفسه ٥/ ٧.

(٣) نفسه ٣/ ١٥٢٥.

(٤) ميلاد مجتمع، ص٢١، ٢٢.

النفسي وطرق معالجته خـاطئة، لأن البناء الذي اعتمده: (الأنا، الأنا الأعلى، الهو) لتفسير الـشخصية لم يكن كافياً لاحتواء الأحوال النـفسية، بل ولا يفسر جانب الفطرة والاستـعداد النفسي الذي يولد عليه الطفـل، بل وهو يعجز عن تفسير الحياة للأسوياء[1].

فالنفوس التي يذكرها القرآن الكريم كثـيرة، لا تدل كثرتها إلا على انفلات النفس من القاعدة الثـلاثية التي ذكرها فرويد، إذ هناك ـ كـما لحظ الغزالي ـ: النفس المطمئنة، والنفس اللوامة، والنفس الأمـارة بالسوء، وهناك أيضاً النفس الملهَمة التي يبينها قوله تعالى: ﴿ **وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ﴿٧﴾ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ﴿٨﴾ قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا ﴿٩﴾ وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا ﴿١٠﴾** ﴾ [الشمس: ٧ - ١٠].

وهي النفس التي يعدها حمانة بخاري «قوة النفس الواعية»[2].

وقد يزداد الأمـر عند فرويد تدهوراً حينمـا يفسر الإبداع ـ مـثلاً ـ تفسـيراً جنسياً شبقـياً، الأمر الذي لم يقبله كثير من المحللين النفسانيين، فـوجدنا البيير يقول: «لا شك أننا نسـتطيع أن نورد نصوصاً كثـيرة لفرويد يظهر فيـها تعليل الفن بالغريزة ظهوراً واضحاً، بل عنيفاً. ألم يقل فرويد: إن الجمال في الأصل ليس إلا ما يثير الشـهوة الجنسية»[3] بل إن فرويد يقول: «إن التـحليل النفسي ليس عنده ما يقوله لنا عن الجمال، وليس هناك إلا نقطة واحدة يمكن تأكيدها، وهي أن الانفعـال الفني مشتق من الإحسـاسات الجنسية، وهي مـثال نموذجي على ميل ممنوع من تحقيق هدفه»[4].

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص٨٣.

(٢) مخطوط عن الغزالي والإدراك الحسي، ص١٤. جامعة وهران.

(٣) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، ص٢٣٩.

(٤) نفسه/ ٢٤٢.

إن الغزالي حين يطرح العـلاج النفسي بالصـورة التي سبقت، وحين يفـسر الشخصـية بالطريقة التي رأيناها لا ينكر أن للجنس قوة، فـهو يقول: «وأعظم الشهوات شهوة النساء»[1]. ولكنه لم ينغمس في النظرة الأحادية التجزيئية التي انغمس فيهـا فرويد، وإنما فكر برزانة واعتدال ليقول: «وهذه الشـهوة أيضا لها إفراط وتفريط واعتدال؛ فالإفراط مـا يقهر العقل حتى يصرف همة الرجل إلى الاستمتـاع بالنساء والجواري، فيحرم عن سلوك طريق الآخـرة، أو يقهر الدين حتـى يجر إلى اقـتحام الفـواحش»[2]، وفي هذه الحـال من الإفراط والمبـالغة «يستـسخر العقل لخـدمة الشهـوة، وقد خلق ليكون مطاعاً، لا ليكون خـادماً للشهـوة ومحتالاً من أجلهـا، وما العشق إلا سـعة إفراد الشهـوة، وهو مرض قلب فارغ لا همَّ له»[3].

ويلخص شرحه للحالات الثلاث: الإفراط والتفريط والاعتدال بقوله: «فإن إفراط الشهـوة أن يغلب العقل إلى هذا الحد فهـو مذموم، وتفريطهـا بالعفة أو بالضعف عن امتناع المنكوحة وهو مذموم أيضـاً، وإنما المحمود أن تكون معتدلة ومطيعة للعقل والشرع في انقباضها وانبساطها»[4].

ثم يبين أن التحكم في الغريزة الجنسية، على صـعوبته لقوته، أمر ممكن مع ذلك، فـيـقول: «اعلـم أن هذه الشهـوة هي أغلب الشـهـوات على الإنسـان وأعصـاها عند الهيـجان على العقل، إلا أن مـقتـضاها قبـيح يستـحيى منه؛ ويخشى من اقتحـامه، وامتناع أكثر الناس عن مقتضـاها إما لعجز أو لخوف أو

(١) الغزالي: الإحياء ٣/١٥٢٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ٣/ ١٧٢٥.

(٤) نفسه ٣/١٥٢٧، ١٥٢٨.

لحياء أو لمحافظة على جسـمه، وليس في شيء من ذلك ثواب، فإنه إيثار حظ من حظوظ النفس على حظ آخـر. نعم من العـصمـة أن لا يقدر، فـفي هذه العوائق فائدة وهي دفع الإثم، فإن من ترك الزنا اندفع عنه إثمه بأي سبب كان تركه، وإنما الفـضل والثواب الجزيل في تركـه خوفاً من الله تعـالى مع القدرة وارتفاع الموانـع وتيسُّر الأسـباب، لا سيـما عند صـدق الشهـوة، وهذه درجة الصِّدِّيقين . . . قال عليه السلام: «سبعـة يظلهم الله يوم القيامة في ظل عرشه يوم لا ظلَّ إلا ظله» وعدَّ منهم رجلاً دعته امرأة ذات جمال وحسب إلى نفسها فقـال: إني أخاف الله رب العـالمين. وقصة يوسف عليـه السلام وامـتناعه من زليخا مع القدرة ومع رغبتها معروفة، وقد أثنى الله تعالى عليه بذلك في كتابه العزيز، وهو إمام لكل من وفق لمجاهدة الشيطان في هذه الشهوة العظيمة»[1].

ولكن التـحكم الصحيح الذي يـقوم على «الاعتـدال» بعيـداً عن «الإفراط» و«التفـريط» اللذين يمثلان حالتين مـريضتين، لا ينسجه إلا عـامل «الخوف» أو «الترهيب» أو «الوعيد»، فبهذا العامل تتـحقق الاستقامة والاستواء، وحتى هذا العامـل ينبغي أن يكون مـحدداً بالخوف مـن الله، وإلا كان عامـلاً يؤدي إلى الكبت، ويصبح غير مخـتزل، مثله كمثل العجز والحيـاء والحفاظ على الصحة وغيـره، مما يعد حظاً من حظوظ النفس يقف في الطرف المـقابل لحظ «الجنس» ليكبته لا ليـختزله كما هو الحال في الخوف من الله، الـذي يكون فيه الإنسان ممتنعاً مع «القدرة وارتفـاع الموانع وتيسر الأسبـاب»، فالفرق بين «الكبت» وبين «الاختزال» بيِّن واضح.

وإنما نجح الغزالي في حل المعضلة من حـيث أخفق فرويد، لأن الغزالي لم

(١) الغزالي: الإحياء ٣/ ١٥٣٤.

يهـمل الجانـب الروحي في طبيـعـة النفس، أمـا فرويد وغـيـره من المحللين النفسانيين، فقد تعاملوا مع النفس تعامـلاً مادياً عضوياً (بيولوجياً)، وعلى حد تعبـير محمـد عثمـان نجاتي «حينمـا يدرس علماء النفس المحدَثون مـحددات الشخصية المنبـعثة من طبيعة تكوين الفرد ذاته، فإنهم يقـصرون اهتمامهم على دراسة العوامل الجسـمية البيولوجية فقط، مـتناسين أو مغفلين الجانب الروحي من الإنسان، وذلك تمشياً مع أسلوبهم في البـحث العلمي الذي يقتصر على ما يمكن ملاحظته وإخضـاعه للبحث في المختبرات العلمـية، ولذلك يهمل علماء النفس المحدَثون دراسة الجانب الروحي من الإنسان، وأثره على الشخصية . . .

إن إغفال علماء النفس المحدَثين للجانب الروحي من الشخصية السوية وغير السـوية، أدّى إلى عـدم اهتـدائـهم إلى الطريقـة المثلى فـي العـلاج النفـسي لاضطرابات الشخصية»[1].

هذا وهناك جوانب كثـيرة متناثرة أحياناً ومـتجمعة أخـرى في كتب الغزالي كما في كـتابيه **إحياء علوم الدين** و**المنقذ من الضلال**. وقد قام البـاحث حمانة بخـاري بدراسـة بعض تلك الجـوانب مـثل الوظائف النفـسيـة، والإدراك، والإحساس الظاهر، والإحساس الباطن، والوهم، والذاكرة، والمخيلة، فأعفانا من التقصي.

٣ـ ابن عربي:

وكما تحدث الغزالي وغيره في بعض جوانب النفس، فقد تحدث كذلك ابن عـربي في جـوانب أخرى، علـى «أنه لم يقدم قـط هذه النظرية مـتكاملة في مبحث واحد، اللهم إلا عقده باباً قصـيراً من أبواب الفتوحات عن الخيال»[2].

(١) محمد عثمان نجاتي: القرآن وعلم النفس، ص٢٠٧.

(٢) سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص٣٤.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن مصطلح «الخيال» قد ورد عنده ليدل على عدة أمور حصرها سليمان العطار في:

١ـ عالم الخيال، ويمثل الكون بظاهره الحسي وباطنه الغيبي.

٢ـ كل صورة خيالية بالمفهوم المعاصر للفظة Image.

٣ـ الخيال الإبداعي بمفهومه المعاصر Imagination.

٤ـ قوة الخيال عند الإنسان[١].

وقد اهتم ابن عربي بهذا الجانب النفسي اهتماماً بالغاً، حتى قيل: «لا نكاد نجد من الصوفية من اهتم بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وآفاقه وتنزلاته مثلما اهتم به محيي الدين بن عربي. وقد لاحظ كوربان أن ابن عربي جعل لمبدأ الخيال في وظيفته (النفس كونية psycho.cosmic) مظهرين: أحدهما نفسي، والآخر خاص بنشأة الكون»[٢].

ويتصل بالخيال اتصالاً مباشراً في نظرية ابن عربي في الخيال «الرُّؤَى» و«الأحلام»، فهو لا يعد بعض الأحلام - وهي الرؤيا الصادقة - من مظاهر حضرة من هذه الحضرات (الخمس) هي حضرة الخيال أو حضرة المثال، وعالم المثال عنده عالم حقيقي توجد فيه صور الأشياء بين اللطافة والكثافة، أي بين الروحانية المحضة والمادية الصرف»[٣].

وقد عد أبو العلاء عفيفي «الناحية السيكولوجية أظهر من غيرها فيما ذكره «ابن عربي» عن «الأحلام»[٤]، لذا ومن الطبيعي أن ينطلق في فهمه لنشاط

(١) سلميان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، ص ٣٥.

(٢) عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه، ص١٠٦، ١٠٧.

(٣) أبو العلاء عفيفي: تعليقات ضمن كتاب ابن عربي فصوص الحِكَم، ج٢، ص٧٤.

(٤) نفسه/ ٧٤.

الخيــال من التراث، فــذكر أن «الخــيال هو أول مبــادئ الوحي الإلهي في أهل العناية، تقول عائشة رضي الله عنها: «أول ما بدئ رسول الله ﷺ من الوحي الرؤيا الصادقة، فكان لا يرى رؤيا إلا خرجت مثل فلق الصبح»[(١)] . . وكل ما ورد من هذا القبيل فهو المسمى: «عالم الخيال» ولهذا يُعبَّر ـ أي الأمر الذي هو في نفــسه ـ على صورة كــذا كمــا في صورةٍ غــيرِها، فــيجوز العــابر من هذه الصورة التي أبصرها النائم إلى صورة ما هو الأمر عليه إن أصاب كظهور العلم في صورة اللبن، فعبر في التأويل من صورة اللبن إلى صورة العلم فتأول»[(٢)].

فبماذا يفيدنا هذا النص؟

إنه يبين أن المرجعية المعتمدة عند ابن عربي في سيكولوجية الخيال هي القرآن والسنة المطهرة، ويفيدنا كذلك أن «عالم الخيال» يحتاج إلى تأويل، وأن نشاطه يتميز بإنتاج «الصور». وأن هذه الصور ترتبط بعــالم الواقع «الحقيقية»، ولكنها تفهم عن طريق «التــعبير» و«التــأويل» وهو مما كان الرسول ﷺ قــد صنعه مع الرؤيا التي عبــر فيها «صــورة اللبن» في عالم الخيال بـ«صــورة العلم» في عالم الواقع، ويفيــدنا كذلك بشيء آخــر في غاية الأهمــية وهو: مكانة الخــيال في الثقافة الإسلامية، بحيث ترقى لتكون «أول مبادئ الوحي الإلهي».

ومن هنا سنركز في هذا الموضع على عدة مسائل:

١ـ علاقة الخيال بالحقيقة:

فقد وجــدت ابن عربي يورد الآية من سورة يوسف عليــه السلام التي تدور القصة فيــها في مجال «الرؤيا» أي «عالم الخيال»، ثم يعلق عليــها ليبين صدق

(١) الحديث في الجامع الصحيح للبخاري.

(٢) ابن عربي: فصوص الحكم، ج١، ص٩٩، ١٠٠.

الرؤيا في عـالـم الواقع بعد أن تتـثـبَّتَ قبل ذلك أن «عـالـم الخيـال» هو الذي استحوذ عليه في صورة احـتاجت إلى تأويل؛ قال: «إدراك يوسف عليه السلام في آخر أمره حين قال: ﴿ هَذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا ﴾ [يوسف: ١٠٠] معناه حساً أي محسوساً، وما كان إلا محسوساً، فإن الخيال لا يعطي أبداً إلا المحسـوسات، غيـر ذلك ليس له»[١] وقال كـذلك في الآية نفسـها: «أي أظهرها فـي الحس بعدما كـانت في صورة الخـيال»[٢] وهو يرى أن إدراك هذه العلاقة بين العالم المتخيل وبين الواقع الحقيقي ليس ميسوراً للجميع، إذ لا يقوم به إلا العارفون، فالناظر العارف هو الذي يعبـر الصورة الخيالية حتى تصل إلى صورتهـا الحقيقيـة، وذلك ما فعله الرسـول ﷺ حين تمثل له الملك في صورة رجل «فعبَّره الناظر العارف حتى وصل إلى صورته الحقيقية»[٣].

٢ـ التعبير والتأويل:

ولكن لما كانت لغة الخـيال تصويرية، فإن الصور ـ وإن كانت مـبينة ـ فإنها مع ذلك تعتمـد التكثيف والرمز، لذلك احتـاجت إلى تأويل، وعند ابن عربي «فالتجلي الصوري في حضرة الخيال محتاج إلى عالم آخر يدرك به ما أراد الله تعالى بتـلك الصورة»[٤]. ومن ثم كانت «الرؤيا تطلـب التعبيـر، ولذلك قال العزيز: ﴿إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ﴾ [يوسف: ١٠٠] ومعـنى التعـبير: الجـواز من صورة ما رآه إلى أمر آخر، فكانت البقر سنين في المَحْل والخِصْب»[٥].

(١) فصوص الحكم، ص١٠١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ١٠٠.

(٤) نفسه ١/ ٨٥.

(٥) نفسه ٨٦.

فالتأويل ضروري لتفسير معنى الصورة الخيالية؛ لأن «موطن الخيال يطلب التعبير»[1] ويدل على ذلك ما فعله الرسول ﷺ في الحديث «بينا أنا نائم أُتيت بقدح لبن فشربته، حتى إني لأرى الري يخرج في أظفاري، ثم أُعطيت فضلي عمر بن الخطاب. قالوا: فما أولتَه يا رسول الله؟ قال: العلم»[2] قال ابن عربي: «وما تركه لبناً على صورة ما رآه لعلمه بموطن الرؤيا، وما تقتضيه من التعبير»[3].

ولكن قد ينشط الخيال على مستوى مطابق للواقع، وعندئذ تستغني الصورة التي أنتجها عن التعبير والتأويل، وعليه «فإن خرج في الحس كما كان في الخيال، فتلك رؤيا لا تعبير لها»[4].

٣ـ علاقة الصور بعضها ببعض:

ثم هناك جانب آخر من نشاط الخيال هو الربط بين الصور، وقد يعبر عنه أحياناً بعناقيد الصور، ولكن ما يهمنا عند ابن عربي هو ظاهرة الاحتواء، بحيث تصير «الصور يحفظ بعضها بعضاً»[5] فإذا حدثت الغفلة ـ وهي من طبيعة البشر ـ تولت مَلَكَةُ الحفظ أمر حفظ الصور، وتسمى هذه الظاهرة في نشاط الخيال: حافظاً لما فيها من صورة خلقه، انحفظت جميع الصور لحفظه تلك الواحدة في الحضرة التي ما غفل عنها، لأن الغفلة ما تعم قط لا في العموم ولا في الخصوص»[6].

(١) فصوص الحكم.

(٢) انظر صحيح البخاري، ١/ ٣١.

(٣) فصوص الحكم، ص ٨٦.

(٤) نفسه/ ٨٧.

(٥) نفسه/ ٨٩.

(٦) نفسه.

٤ـ الفرق بين الوهم والخيال:

ويفرق ابن عربي بين الوهم والخـيال من حيث طبيعـة النشاط الذي يقوم به في عملية الخلق للصور، فـيبين أن الوهم يتصف بالعموم والبعد عن الحـقيقة، بينما يتصف الخـيال بالخلق المرتبط بالحقيـقة، ومن هنا يرى أنه: «بالوهـم يخلق كل إنسـان في قوة خـياليـة ما لا وجود لـه إلا فيهـا، وهذا هو الأمر الـعام، والعارف يخلق بالهمـة ما يكون له وجود بالخارج مـحل الهمة، ولكن لا تزال الهمة تحفظه، ولا يؤودها حفظه، أي حفظ ما خلقته»[١].

على أن ابن عربي لم يبين الفرق أكثر من ذلك، وقد يعسر علينا أحياناً فهم طبيعة نشاط الوهم كما يتصوره، لا سيما حين يجعل له سلطاناً على العقل في قوله: كانت الأوهام أقوى سلطاناً في هذه النشأة من العقول، لأن العاقل، ولو بلغ في عـقله ما بلغ، لم يخلُ من حكـم الوهم عليه والتـصور فـيما عـقل، فالوهم هو السلطان الأعظم في هذه الصورة الكاملة الإنسانية»[٢].

مجمل القول وخلاصة الحديث في أمر الخيال، كقوة ونشاط نفسي عند ابن عربي، أن هذا المفكر الصوفي قـد عمَّق مفهوم الخيال وعـالجه من عدة جوانب يمكن العودة إلى المتخصصين في علم النفس بشـأنها، إذ يكفينا هنا الجانب المتعلق بالنشاط الإبداعي، أي إنتـاج الصور، ولكن نقول: إن ابن عـربي قد بالغ في قيمة الخـيال حتى قال: «فالوجود كله خـيال، والوجود الحق إنما هو الله»[٣]، وهذا من الشطط الذي ابتعـد فيه ابن عـربي عن التصور الإسلامي الصـحيح، حتى أخرجه كثـير من العلماء من الملَّة، بسبب هذا وأشياء أخرى كـثيرة منافية لأصول العقيدة الإسلامية.

(١) فصوص الحكم، ٨٨.

(٢) نفسه/ ١٨١.

(٣) نفسه/ ١٠٤.

ب ـ على مستوى العصر الحديث:

ثمة دراسات نفسية كثيرة اتجهت وجهة إسلامية، بعضها يفهم من اقتران مصطلح «علم النفس» بالقرآن؛ مثل: **القرآن وعلم النفس** للدكتور نجاتي، وبعضها يعدُّ الاتجاه الإسلامي في دراسة قضايا علم النفس اتجاهاً قائماً بذاته فيتخذ للدراسات النفسية عناوين توحي بهذا الاعتقاد، مثل: **علم النفس التربوي في الإسلام** للمؤلفين: الدكتور يوسف مصطفى القاضي والدكتور مقداد يالجن.

وهناك نمط ثالث من الدراسات التي عرضت لبعض مشكلات علم النفس من وجهة نظر إسلامية، ولكنها لم تخصص لذلك دراسة، وإنما جاءت الدراسات النفسية ضمن المؤلفات التي تستهدف أمراً آخر؛ كمشكلات حضارية، مثل الذي نجده عند مالك بن نبي في كتابه **ميلاد مجتمع**؛ إذ خصص فصلاً بعنوان: «العلاقات الاجتماعية وعلم النفس»، وعقد فصلاً بعنوان «فكرة التربية الاجتماعية»، وآخر بعنوان «الشروط الأولية للتربية الاجتماعية»[1] وقد نجد مثل ذلك عند محمد حسين فضل الله في كتابه **خطوات على طريق الإسلام**، كفصل «التوازن في أسلوب الدعوة بين الخوف والرجاء»[2].

وهناك نمط رابع من الدراسات يميل إلى الجانب التطبيقي العملي أكثر من الجانب التأسيسي النظري، ولذلك يربط الدراسة النفسية بالبيئة الإسلامية؛ مثل كتاب **مشكلات تربوية في البلاد الإسلامية** للدكتور عباسي مدني، هذا إلى جانب الدراسات التي تريد أن تؤسس منهجاً؛ مثل **منهج التربية الإسلامية** لمحمد قطب.

وسنقدم نموذجين؛ أحدهما يربط بين قضايا علم النفس وبعض آيات القرآن الكريم، وثانيهما يتحدث في القضايا الأدبية، ولكنه يحدد فصلاً للأدب

---

(١) مالك بن نبي: ميلاد مجتمع، عنوان الفصل "الشروط الأولية للتربية الإجتماعية" ص٦٩.

(٢) محمد حسين فضل الله: خطوات على طريق الإسلام، ص٣١١، وانظر: ص٢٩٩، ٣١٩، ٣٣٨.

وعلاقته بعلم النفس، مما يغرينا بالتركيز على هذا الفصل.

أولاً ـ كتاب: القرآن وعلم النفس

هذا مؤلَّف للدكتـور محمد عثمان نجـاتي لم نختره من بين مجموعـة معينة تعتـمد المنهج نفسـه، وإنما أخذناه عيِّنة بشكل اعـتباطي لهـدف، وهو أن نقدم نموذجـاً لاتجاه مـعين في البحث، لنبين مـا إذا كانت مـثل هذه الدراسـات قد تخلصت من الاتجاه الغربي تماماً، أم أنها تسـعى، كما يسعى الدارسون العرب في كثيـر من المجالات الأخرى بما في ذلك البحث اللغـوي، إلى التلفيق الذي سوف لن يقدم البـديل تماما، كما عـجز الفلاسفة المسلمـون الذين ساروا على هذا المنهج التلفـيقي قـديماً، فلم يستطيـعوا أن يقـدموا بديلاً فلـسفيـاً للفلسـفة اليونانية، الشيء الذي جعل سائر العلوم تسير، بسبب تأثير الفكر الفلسفي، نحو الغاية نفسها، بل وجعل بعض التفاسير، وهو الأخطر، تمتلئ بالإسرائيليات.

أ ـ محتويات الكتاب:

يتكون كتاب **القرآن وعلم النفس** من عشرة فصول هي:

١ـ دوافع السلوك في القـرآن، ويشمـل دوافع حفظ الذات، وبقـاء النوع، والدوافع النفسية والشعورية والدوافع النفـسية اللاشعورية، والصراع بين الدوافع، وكيفية السيطرة على الدوافع وبيان انحرافها.

٢ـ الانفـعالات في القـرآن: ومنها الخـوف، والغضب، والحب، والفـرح والكره، والغيرة، والحسـد، والحزن، والندم. وقد حاول المؤلف أن يبين بعض أساليب السيطرة على تلك الانفعالات.

٣ـ الإدراك الحسي فـي القرآن: وقد عـرض فيـه المؤلف للإدراك عن طريق الحواس كـما عـرض للإدراك الحسي خـارج نطاق الحواس، وتعـرض للخداع

البصري وتأثير الدوافع والقيم في الانتباه والإدراك الحسي.

٤ـ التفكير في القرآن: ومن أهم ما جاء فيه: خطوات التفكير وأخطاء التفكير؛ التي منها: التمسك بالأفكار القديمة، وعدم كفاية البيانات والتحيز الانفعالي والعاطفي.

٥ـ التعلم في القرآن: ومما عرض فيه: مصادر العلم، والمحاولة والخطأ، ومبادئ التعلم في القرآن، التي منها: الدافع، والتكرار، والانتباه، والمشاركة الفعالة، وتوزيع التعلم، والتدرُّج.

٦ـ العلم الديني في القرآن: وقد درس فيه الإلهام والرؤيا، والأحلام والرؤى.

٧ـ التذكر والنسيان: ويعرض فيه النسيان، والنسيان والشيطان، وطريقة علاج النسيان في القرآن.

٨ـ الجهاز العصبي والمخ في القرآن.

٩ـ الشخصية في القرآن: ومما جاء فيه: تكوين الإنسان، والصراع النفسي والتوازن في الشخصية، والأنماط الثلاثة للشخصية كما يحددها القرآن: المؤمن، الكافر، المنافق.

وقد عرض في هذا الفصل نفسه للحيل العقلية؛ كالإسقاط والتبرير وتكوين رد الفعل، كما تحدث عن الفروق الفردية ونمو الإنسان.

١٠ـ وأخيرا تناول العلاج النفسي، وقد تحدث فيه عن «الوقاية من السلوك المنحرف، وعن دور الإيمان والقيم الروحية في العلاج النفسي والوقاية على حد سواء»، ومن ثم عرض لأهمية التقوى والعبادات والتوبة والذكر في العلاج النفسي.

ب ـ طريقة البحث في القضايا النفسية:

وسنتساءل هنا عن الأصالة والتقليد بشكل أساسي، وسنركز بعض التركيز

على طريقة الاستنبـاط من القرآن الكريم، والأدوات المعتمدة في تفـسير النص القـرآني من الوجهـة النفسـية، وسنـبين بعد ذلك مـا إذا كانت هذه الطريقـة مجدية.

لعل من المفيـد التنبيـه إلى أن معظم القضـايا التي طرحها هـذا البحث تهم الكاتب والمبدع بشكل أساسي، إذ هو في حاجة إلى تعرُّف الأسرار النفسية من أجل التمكن من تحريك الشخصيـات في القصص والروايات والمسرحيات بقدر ما هو في حاجـة إليها لإدراك الوسائل الصالحة للتـأثير في المتلقي وتحريكه إزاء المواقف المعينة والأهداف التربوية التي عرضنا لها في الفصل الذي خصص لهذا الغرض.

على أن نجاح الكـاتب يتوقف على أصالة الأفـكار التي يستخـدمهـا بحيث تكون منسجمة مع التصور الإسـلامي للكون والحياة، ذلك التصور الذي ينبغي أن يتمتع به المبدع أكثر من غيره.

وهذا الأمر يحتم أن تكون الدراسـة النفسية التي تطمح إلى أن تقـدم خبرة عن النفس الإنسـانية من خلال القـرآن، قادرة فعـلاً على التأصيـل لهذا العلم بعيداً عن التقليد أو التلفيـق، إذ إن أي بحث لا يعتمد على الأصالة سوف لن يحقق شيئاً هاماً.

لعل هذا البحث الذي بين أيدينا يستـهوينا فيه من بين فصوله الـعشرة أربعة فصول هي التي تناولت: الدوافع، والانفعالات، والشـخصية، والعلاج النفسي. وستتناول منها الدوافع الشخـصية. أما عن الدوافع[1] فقد عـمد القرآن الكريم

(١) لقد ركـزنا على هذا الدافع لأهميتـه، قال عمـاد الدين خليل: «إن النشاط العلمي ينبـثق في معظم الأحيان عن رغـبةٍ في الكسب أو طموحٍ شخـصي إلى الاكتشاف ... وهذه كلـها دوافع، حادث بالفعل إلى المضي بالحركة العلمية صوب آفاق لم تخطر ببال الإنسان» عماد الدين خليل: مدخل إلى إسلامية المعرفة، ص٢١.

إلى استخراج الدوافع، فأورد قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰ ﴿١١٧﴾ إِنَّ لَكَ أَلاَّ تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لا تَظْمَأُ فِيهَا وَلا تَضْحَىٰ ﴿١١٩﴾ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لاَّ يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾﴾ [طه: ١١٧ - ١٢٠]، ثم علق عليها بقوله: «ففي هذه الآيات إشارة إلى ثلاثة دوافع هامة من دوافع حفظ الذات، وهي دوافع الجوع والعطش وتجنب الحرارة، وكذلك البرودة المفرطة، كما تشير... إلى دوافع حب البقاء ودوافع التملك... وقد كان دافع حب البقاء ودافع التملك مدخل الشيطان إلى نفس آدم فوسوس له.. فنسى آدم ما حذره الله تعالى منه وعصى أمر ربه فأكل من الشجرة»[١].

على أنه بَيّنَ أن هذه الدوافع هي دوافع نفسية أساسية، وهي التي كانت موضع اهتمام علماء النفس في الغرب، بينما أهملت الدوافع الروحية التي لا تقل أهمية عن الفيزيولوجية، وعلى هذا فهو «يميل في هذا الكتاب إلى أن نضمَّ تحت عنوان الدوافع النفسية جميع الدوافع النفسية والروحية التي يتميز بها الإنسان عن الحيوان»[٢].

ولعل من أحس ما ورد في الدوافع الروحية الجانب الفطري، فهو يرى أن بعض آيات القرآن الكريم تبين أن دافع التدين دافع فطري، ودليله قول الله تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا يَعْلَمُونَ﴾ [الروم: ٣٠].

ثم يعلق قائلاً: «ففي هذه الآية يذكر الله تعالى أن في فطرة الإنسان، أي في خلقته وطبيعة تكوينه، استعداداً فطرياً لإدراك بديع مخلوقات الله،

---

(١) محمد عثمان نجاتي: القرآن وعلم النفس، ص٢٨.

(٢) نفسه/ ٤٠.

والاستدلال بها على وجود الله وتوحيده»[1]. ويورد كذلك قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ﴾ [الأعراف: ١٧٢].

ويعلق عليها بقوله: «وفي هذه الآية يبين الله تعالى أنه أخرج من صلب آدم عليه السلام وبنيه ذريتهم نسلاً بعد نسل على هيئة ذر، وذلك قبل خلقهم في الدنيا، وأشهدهم على أنفسهم...

إنه أشهدهم على ربوبيته حتى لا يقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا التوحيد غافلين أو غير عالمين، ومن هذا يتبين أنه يوجد في طبيعة تكوين الإنسان استعداد فطري لمعرفة الله وتوحيده، فالاعتراف بربوبية الله متأصل في فطرته وموجود منذ الأزل في أعماق روحه، غير أن امتزاج الروح بالجسد وانشغال الإنسان بمطالب جسده، قد جعل هذه المعرفة، وهذا الاستعداد الفطري للتوحيد عرضة لأن تطمره الغفلة ويغمره النسيان ويطويه اللاشعور في أعماقه، ويصبح الإنسان في حاجة إلى ما يوقظ هذا الاستعداد الفطري، وينفض عنه غبار النسيان، ويبعثه من أعماق اللاشعور ليظهر واضحاً جلياً في الإدراك والشعور»[2].

ومن الطبيعي أن هذا الاتجاه الذي يتخذ من الدوافع الروحية مجالا لدراسة الدوافع في سلوك الإنسان قد أضاف إلى الدراسات النفسية ركيزة أساسية في البحث في العلوم النفسية تقدم للإنسانية قاطبة - ولا سيما في مجال العلاج والوقاية من الأمراض النفسية - فائدة كبيرة.

وقد كنت وأنا أتتبع تعليقه على هذه الآية أرقب بشوق متى سيعرض لنظرية «اللاشعور الجمعي» التي قال بها يونج؛ لأنها في الحقيقة تتناقض مع هذه الآية

(١) القرآن وعلم النفس، ص٤٨.

(٢) نفسه، ص٤٨، ٤٩

الثانية، لأن الآية تبين أن للإنسان كامل المسؤولية على سلوكه، وأن الإيمان عنده فطرة، وأن الكفر والانحراف مكتسبان، وهذا يعني أن قانون الوراثة الذي ركز عليه يونج ملغى بحكم الفطرة، وإلا لأصبح كل من ولد في مجتمع الكفر كافراً بالضرورة وليس لديه في ذلك أيُّ خيار، وهذا ليس صحيحاً، حتى عن طريق استقراء تاريخ الأنبياء عليهم السلام، ولا سيما بالنسبة لمن ولد في بيئة انتشرت فيها ظاهرة تعدد الآلهة والأصنام، كما هي الحال بالنسبة لسيدنا إبراهيم الخليل عليه السلام، وسيدنا محمد ﷺ.

ولعل الدكتور محمد عثمان نجاتي لم ينتبه إلى هذا الأمر؛ لأنه غفل عن مدلول جزء رئيس من الآية السابقة يتعلق بأمر الوراثة الذي كان مرتكز يونج، فالآية كاملة تشير إلى جانبين أساسين في بناء النفس: جانب الغفلة وجانب الوراثة، قال تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ ﴿١٧٢﴾ أَوْ تَقُولُوا إِنَّمَا أَشْرَكَ آبَاؤُنَا مِن قَبْلُ وَكُنَّا ذُرِّيَّةً مِّنْ بَعْدِهِمْ أَفَتُهْلِكُنَا بِمَا فَعَلَ الْمُبْطِلُونَ ﴿١٧٣﴾﴾ [الأعراف: ١٧٢، ١٧٣].

وبنفس المنهجية التي عرض بها أنواع الدوافع عمل على إبراز طبيعة الصراع بين الدوافع، فتلا قول الله تعالى: ﴿قُلْ أَنَدْعُو مِن دُونِ اللَّهِ مَا لا يَنفَعُنَا وَلا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَىٰ أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذْ هَدَانَا اللَّهُ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الأَرْضِ حَيْرَانَ لَهُ أَصْحَابٌ يَدْعُونَهُ إِلَى الْهُدَى ائْتِنَا﴾ [الأنعام: ٧١]، ثم استنبط منه أن في الآية وصفاً دقيقاً للصراع النفسي الذي يعيشه المرء بين دعوتين متعارضتين: دعوة الشهوات والشياطين، ودعوة المؤمنين، وهو يقف بين النداءين في حيرة وتردد[١].

(١) القرآن وعلم النفس، ص٥٠.

على أن الدوافع سواء أكانت فطرية روحـية أم نفسية تُشـبعَ عن طريق قضاء الحاجة، فإن الله هو الذي خلقهـا، وقد جاءت أحكام القرآن التي تنظم طريقة إشبـاع هذه الدوافع متـفقة مع فطرة الإنسـان، بل ليس في القرآن ـ كـما يرى نجاتي ـ ما يـشير إلى استقـذارها أو يدعو إلى كبتـها، وإنما يدعو إلى تنظيـمها والسيطرة عليها والتحكُّم فيها، وتوجيهها في الطريق الذي يراعي مصلحة الفرد والجمـاعة[1]، ودليله على ذلك قـوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تُحَرِّمُوا طَيِّبَاتِ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكُمْ وَلا تَعْتَدُوا إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ**﴾ [المائدة: ٨٧]. وإنما لا يحب الله المعتدين؛ لأن في ذلك إسرافاً في إشباع الدوافع، وعجز الإنسان عن ضبطها والتحكم فيها، مما يؤدي إلى انحـراف هذه الدوافع عن أهدافها الحقيقية في استمرار حياة الفرد وبقائه وتحقيق خيره وخير المجتمع»[2].

٢ـ أما عن الشخصية: فقد وقف نجاتي عند أقسام النفس الثلاثة عند فرويد؛ وهي: الهُوَ والأَنَا والأنا الأعلى، وقال: «جاء سيـجمند فرويد مؤسس مدرسة التحليل النفسي بنظرية في الشخصية، مـيز فيها ثلاثة أقسام للنفس، نلمس في بعض وظائفها بعض أوجه الشبـه بمفاهيم النفس الأمَّارة بالسوء والنفس اللوامة والنفس المطمئنة الواردة في القرآن، وإن كانت توجد أيضـاً اختلافات كبيرة بين هذه المفـاهيم الثـلاثة للنفس في القـرآن وبين أقسـام النفس الثـلاثة في نظرية فرويد»[3].

ومن هذا يتبين لنا أسلوب نجاتي ومنهجه في معالجة قضايا علم النفس، فهو يعتـمد المقابلة بين خصـائص النفس كما وردت في القرآن وخـصائصهـا، كما

(١) القرآن وعلم النفس، ص ٥٢، ٥٣.

(٢) نفسه، ص٦٤، ٦٥.

(٣) نفسه، ص٢١٦.

يثبتها التحليل النفسي المعاصر، مع الإشارة إلى ما بينهما من فروق واختلافات؛ فمفاهيم النفس كما وردت في القرآن حالات مختلفة، صِراَعُها الداخلي بين الجانب المادي وبين الجانب الروحي في شخصية الإنسان، وهي ليست أقساماً مختلفة للنفس، كما أنها لا تتكون أثناء مراحل معينة يمر بها الإنسان، أما مفاهيم النفس الثلاثة عند فرويد، فهي أقسام مختلفة تتكون في مراحل مختلفة من نمو الطفل؛ «فالهو» حين يكون الطفل واقعاً كلية تحت تأثير متطلباته الغريزية، و«الأنا» يتكون تحت تأثير العالم الخارجي ليقوم بالتحكم في الغرائز المنبعثة من «الهو» مراعياً مقتضيات الهو والعالم الخارجي، و«الأنا الأعلى» وهو الضمير الذي يحاسبه ويعاتبه على ما يقوم به من أخطاء، وينشأ هذا القسم من التعاليم والنواهي التي يتلقاها الطفل من والديه، والثقافة التي ينشأ فيها، ويحدث بين هذه الأقسام الثلاثة صراع يحاول فيه الأنا أن يوفق بين الأقسام الثلاثة، فإذا نجح كان الإنسان سوياً[1].

فالصراع - كما يرى نجاتي - يقع عند فرويد بين الأقسام الثلاثة، بينما يقع وفقاً لتصوير القرآن بين الجانب المادي وبين الجانب الروحي من شخصية الإنسان، وينتج عن الصراع الحالات النفسية الثلاث: الأمّارة بالسوء، واللوامة، والمطمئنة[2].

ونتيجة لذلك، فإن أنماط الشخصية التي يرسمها العالم النفسي وفق التصور الإسلامي ووفق المرجعية القرآنية تتحدد بالمحتوى العقائدي، وتتصنف في ثلاثة أنماط هي: المؤمن والكافر والمنافق[3].

(١) القرآن وعلم النفس، ٢١٧.

(٢) نفسه/ ٢١٨.

(٣) نفسه/ ٢٢٠.

على أنه يرى أن الصنـف من هذه الأنماط لا يكون على مسـتوى واحـد؛ فمثلاً: «ليس جـميع المؤمنين في مستوى واحد من التقـوى، ولكنهم يختلفون فـيمـا بينهم في درجـة تقـواهم، وقـد ذكر القـرآن ثلاث درجـات أو فئـات للمؤمنـين: الظالمين لأنفسهم والمـقتَصـدين والسابقين بالخـيرات: ﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ بِإِذْنِ اللَّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ﴾ [فاطر: ٣٢]. يقـول ابـن كثير... ﴿فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ﴾ وهو المفرط في فـعل بعض الواجبـات المرتكب لبعض المحرمات، ﴿وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ﴾ وهـو المؤدي للواجبات التارك للمحرمات، وقـد يترك بعـض المستحبات ويفعل بعض المكروهات، ﴿وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ بِإِذْنِ اللَّهِ﴾ وهو الفاعل للواجبات والمستحبات التارك للمحرمات والمكروهات وبعض المباحات»[1].

ويبـدو لي أنّ نجاتي قـد وقع تحت تأثير المفـسرين؛ كـابن كثـير والقـرطبي وصاحبي تفسير الجلالين، فظن أن الفئات الثلاث تقع تحت نمط المؤمنين، وليس الأمر كـذلك، وإنما الآية ـ فيمـا أحسب ـ تشيـر إلى النفوس الثلاثة السـابقة: الأمارة بالسـوء وهي الظالمة، واللوامة وهي المقتـصدة، والمطمئنة وهي السـابقة بالخيرات، قال الثعالبي: «إن الأصناف الثلاثـة هي كلها في أمة نبينا محمد ﷺ، فالظالم لنفسه: العاصي المسرف، والمقتصـد: متقي الكبائر وهم جمهور الأمة، والسابق: المتقي على الإطلاق»[2].

إن تقسـيم نجاتي لأقـسام الشخـصية من خـلال القرآن إلى: منافقٍ وكـافرٍ ومؤمن، وإشـارته إلى تعدد النفـسيات على مـستوى كل نمط، سـاعده ـ وهو

(١) القرآن وعلم النفس، ص٢٢٥.

(٢) عبد الرحمن الثعالبي (تفسير): الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ٣/ ٣٩٩.

يحلل نفسية المنافق، ويبرز سماته المتعلقة بالعقيدة والعبادة والعلاقات الاجتماعية والأخلاق والانفعالات والعواطف والسمات العقلية والمعرفية ـ على أن يعرِّج على بعض المصطلحات؛ كالإسقاط، والتبرير وتكوين ردود الفعل، وقد جمعها كلها تحت عنوان «الحيل العقلية في القرآن».

ومن الطبيعي ـ تبعاً للمنهج الذي سار عليه ـ أن يبحث عن تلك الحيل العقلية التي يتميز بها المنافق في القرآن الكريم، ويستنتج أن قوله تعالى: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾ [المنافقون: ٤] يشير للإسقاط، ثم يعلق مبيناً أن المنافقين يظنون أن كل صيحة يسمعونها إنما هي عليهم، ويتصورون دائماً أن المسلمين يريدون أن يبطشوا بهم، وذلك نتيجة لما يضمرونه من شعور عدائي نحو المسلمين، فيقومون بإسقاط هذا الشعور العدائي عليهم[1].

وبمثل هذه الطريقة التي بين بها حيلة «الإسقاط» يبين كذلك حيلة التبرير، «فالمنافقون يلجؤون إلى التبرير في كثير من الأحيان لتفسير سلوكهم تفسيراً يكون مقبولاً، فإذا أفسدوا في الأرض قالوا: إنما هم يقصدون الإصلاح، وهم بذلك إنما يقومون بتبرير أفعالهم تبريرات تبدو مقبولة ومعقولة، وقد وصف القرآن التبرير الذي يقوم به المنافقون بقوله: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ ﴿١١﴾ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَٰكِن لَّا يَشْعُرُونَ ﴿١٢﴾﴾[2] [البقرة: ١١، ١٢] ويشير القرآن إلى هذه الناحية اللاشعورية من الحيل العقلية بقوله تعالى في وصف سلوك المنافقين الذين يقومون بعملية تبرير ﴿أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَٰكِن لَّا يَشْعُرُونَ﴾ فالقول ﴿لَٰكِن لَّا يَشْعُرُونَ﴾ إنما يشير إلى عدم

---

(١) القرآن وعلم النفس، ص٢٣٠.

(٢) نفسه/ ٢٣١.

وعيهم بأن ما يفعلونه إنما هو إفساد وليس إصلاحاً»[1].

ج ـ تقويم عام للكتاب:

من خلال قراءتنا للدوافع الشخصية كما صورها الدكتور محمد عثمان نجاتي في كتابه **القرآن وعلم النفس** معتمداً على آياتٍ من القرآن الكريم، نلحظ ما يلي:

١ـ على الرغم من اعتماد الكاتب كلية على الآيات القرآنية، فإنه لم يستطع أن يتخلص من الأفكار المسبقة التي عرفها من خلال اطلاعه على البحوث الغربية في مجال علم النفس، ولعل ذلك يتضح من التعريفات التي يقدم بها لدراسة المصطلح، كالتبرير والإسقاط، أو من المقارنات التي يعقدها بين طريقة تقسيم فرويد للنفس وبين أنواع النفوس كما وردت في القرآن.

٢ـ إن الاعتماد على الآيات القرآنية في دراسة النفس يعد من أعظم الخطوات الجدية في مجال علم النفس، لما في ذلك من حقائق دامغة قد لا يحققها لنا علم النفس عن طريق التجربة، ولكن، مع ذلك، فإني كنت أتمنى لو أن الباحث دعم دراسته بأمثلة من الواقع التجريبي، كأن يأخذ نصوصاً أدبية، ويجري عليها التجربة لتكون نموذجاً يحتذى.

٣ـ إن الالتفات إلى الجانب الروحي في دراسة النفس الإنسانية وبيان أهميته في الوقاية والعلاج، يعدّ لبنة جديدة في علم النفس، ولعل هذه اللبنة تحتاج إلى التدعيم بالدراسة التجريبية من أجل إقناع الذين لا يقنعهم النص القرآني وحده من جهة، ومن أجل تكوين نماذج تُقَدَّم للدارس النفسي ليحذو حذوها؛ فلا يكفي مثلاً أن يقول موازناً بين العلاج النفسي التحليلي وبين أثر الصلاة: «ومن الواضح وجود الشبه بين أسلوب العلاج النفسي الذي يتبعه المعالجون

(١) القرآن وعلم النفس، ٢٣٢.

النفسيون السلوكيـون وبين الأثر العلاجي الذي تحدثه الصلاة»[1] أو يقول: «إن أثر الصلاة يفوق كثيراً أثر العلاج النفسي من ناحية أخرى، فـفضلاً عن تحرر طاقة الإنسان النفسية من قيود القلق، فـإن الاتصال الروحي بين الإنسان وربه أثناء الصلاة يمده بطاقة روحية تجدد فيه الأمل، وتقوِّي فـيه العزم، وتطلق في نفسه قرارات هائلة تمكنه من تحمل المشاق والقيام بجلائل الأعمال»[2].

فمثل هذا الكلام، على الرغم من أن صاحبه قد صدر عن تجربة ذاتية، فإنه يحتاج إلى دعم بتجربةٍ موضوعية. ولئن كان استشهاد كاتب بآراء بعض الأطباء النفسانيين وبعض علماء النفس؛ مثل وليم جيمس، والكسيس كاريل وتوماس هايسلوب؛ الذي قال: «إن الصلاة أهم أداة عرفت حتى الآن لبث الطمأنينة في النفوس، وبث الهدوء في الأعصاب»[3]، إن كان هذا مفيداً، فإنه لم يكن كافياً، لحاجتنا إلى أصالة البحث في علم النفس الإسلامي.

٤ـ كان ضرورياً أن يقف علماء النفس المسلمون وقفات متأنية تبحث أصول النظريات النفسية؛ لأن ذلك أهمُّ وأجدى من الوقوف عند بعض المظاهر الطبيعية للأصول النظرية، وعلى سبيل المثال نجد المنهج الأسطوري في النقد يعتمد أساساً على فكرة «اللاشعور الجماعي»، أو «اللاوعي الجماعي»[4].

كما أن المنهج البنوي يقوم في جانب أساسي منه، حسب مقولات شتراوس، على الفكرة نفسها[5]، ومعناه أنه إذا تبين من خلال «الثابت» أن

(١) القرآن وعلم النفس، ٢٦٦.

(٢) نفسه/ ٢٦٨، ٢٦٩.

(٣) نفسه/ ٢٦٥، ٢٦٩.

(٤) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ١/ ٢٤٦.

(٥) انظر عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص٢١٧.

هذه الفكرة لا تستند إلى حقيقة علميـة وأنها خاطئة، فقد ثبت أن ما بني على باطل فهو باطل، ومن ثم يصبح المنهج الأسطوري والمنهج البنوي يحتاجان إلى إعادة نظر من وجهة نظر علم النفس الإسـلامي، وقد فعل بعض ذلك الدكتور شلتاغ عبود، إلا أنه قصر دراسته على فكرة «الغريزة الجنسية» عند فرويد[1].

ثانياً: «فـصل الأدب وعلم النفس» من كتـاب **مدخل إلـى الأدب الإسلامي** لنجيب الكيلاني:

لعل الاختصاص الدقيق للدكتور نجيب الكيلاني يسعفه أكثر من غيره لإحداث جسر العبور بين الأدب وعلم النفس، فهو طبيب قبل أن يكون أديباً وناقداً.

ولكن، مع ذلك، لا يمكن الحكم على أدوات علم الـنفس كما تتـجلى بين يديه في هذا الفصل إلا بعد بيان أهم الأفكار التي وردت فيه.

١ـ مرتكزاته ومرجعيته:

إنه حين يذكر «أن المفهوم الإسلامي للنفس الإنسانية من خلال القرآن الكريم ونصوص الأحاديث النبوية وأعمال الرسول ﷺ تفي بالغرض في تحقيق تكامل صحيح واضح للتصور الإسلامي»[2] إنما يبين أنه يطمئن إلى تلك المفاهيم التي جاءت في الـقرآن والحديث تمـام الاطمئنان، ومـعنى ذلك أنها تعـد المرجعـية الاستـشارية التي تحكم في النظريات النفـسية التي قـد يعتمـدها بالصورة التي ظهرت بها عنـد الغرب، وتلك المرجعية يعـتقد أنها يمكن أن تجنبنـا الكثير من التخبطات والمزالق التي وقع فيها فرويد وغيره من العلماء المحدثين[3].

---

(١) شلتـاغ عبود: الأدب الإسـلامي والاتجاه العلمي، ص٤٧٢ـ٤٧٦، مـجلة الدعـوة الإسلامـية، ع٩، ١٩٩٢م، ليبيا.

(٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١٣٣.

(٣) نفسه/ ١٣٣.

وعلى العكس من ذلك، يرى النقص في الدراسات التي تعرضت للنفس البشرية سواء عند القدماء من الفلاسفة المسلمين الذين، مع تقدير جهودهم، «لم يقوموا ببناء هياكل معرفية للنفس على نمط علم النفس الحديث»[1]، أو عند العلماء المعاصرين في الغرب؛ إذ «لا مناص من الاعتراف بأن مفاهيم علم النفس ونظرياته لم تزل في حاجة إلى الكثير من الجهد العلمي والتجريبي لاكتشاف جوانب جديدة من تلك الغابة الغامضة المترامية الأطراف»[2].

على أنه مع نقده للجهود التي بذلت، فإنه يرى أن «من التجني أن نقوم بتخطئة علم النفس الحديث تخطئة كاملة فنرفضه رفضاً تاماً، إذ لا شك أن هناك بعض الإضاءات التي سلطت الضوء على جوانب، ولو ضئيلة، من جوانب النفس الإنسانية، وكثير من هذه الاكتشافات القليلة قد يتفق مع المفهوم الإسلامي بطبيعة النفس الإنسانية، ومع واقع التجربة العلمية المستوفية للشروط الصحيحة»[3].

وهذا كله يحدد لنا مسبقاً مرجعية الكيلاني؛ فهو بهذا المعنى يتخذ الملحوظات الواردة في القرآن والسنة أساساً ثابتاً، ويعتمد على جهود علماء النفس قدماء ومعاصرين من حيث اعتماده على التجربة والملحوظة، أي إنه يرتكز على الثابت والمتحول.

٢ـ حجم القضايا التي يعرضها التصور الإسلامي للنفس:

والدكتور الكيلاني يرى أن التصور الإسلامي يقدم مفهوماً شاملاً للنفس الإنسانية، لكنه يركز على النواحي العلمية:

- فقد تناول الدوافع والغرائز والأهواء والهواجس.
- واهتم بحالات الضعف والقوة والتذبذب

(١، ٢) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ١٣٣.

(٣) نفسه/ ١٣٢-١٣٣.

ـ وكشف طرق ترويضها والتصدي لنزواتها، مستهدفاً إقرار الأمن الفردي والاجتماعي، والصلاح[1].

٣ـ رسالة الأديب من الناحية النفسية:

إن الأدب الإسلامي ـ كما يرى الكيلاني ـ لا يعادي علم النفس الحديث أو الطب العقلي (النفسي)، ولكنه يتحفظ أثناء استخدامه لهذا العلم لما فيه من شطحات لا ترقى إلى مستوى الحقائق العلمية المؤكدة[2] وللأديب دور كبير في إغناء الرؤية النفسية، ولكن دوره يزداد أهمية مع «أدب الأطفال»؛ فلقد أصبح من المسلَّمات أن هذا الأدب بالذات يستلزم الإلمام بعلم النفس، وأي ارتجال في صياغته ـ بعيداً عن الفهم الدقيق لنفسية الطفل وسلوكه، والعوامل المؤثرة في تربيته، واكتشاف قدراته العلمية والإبداعية ـ قد يؤدي إلى عواقب وخيمة تضر بشخصية الطفل[3].

وعلى هذا الأساس الذي يصبح فيه للعمل الإبداعي فاعليته في بناء نفسية الأطفال، يتحتم الحرص على الأدب النظيف، والحرص على تنقية الساحة الأدبية من أدب الشواذ، إذ إن «بعض النقاد يخطئون، فيشيدون بالأدب الذي يفرزه فنانون أصيبوا بالاضطراب النفسي، وبأمراض العصاب «الهلوسة»، أو البارانويا «جنون الاضطهاد» وغير ذلك، على اعتبار أن أدبهم يعرض عالماً مثيراً ممتعاً، إنه يعتبر تنفيساً عما يكربهم ويحزنهم، والواقع أن مثل هذا اللون من الأدب ـ من منظورنا الإسلامي ـ لا يعني سوى الإشارة إلى خلل ما في طبيعة الإنسان، وفساد عقيدته ومجتمعه وحياته، لأن مثل هذه العلل وليدة ظروف

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ١٣٢.

(٢) نفسه/ ١٣٩.

(٣) نفسه.

معينة، كما يعني أيضاً نشر تلك الانحرافات وهذا الخلل، فيتحول ذلك الانهيار النفسي إلى وباء من جراء العدوى النفسية والفكرية»[١].

إن النقد الإسلامي يقرر للأدب رسالة إصـلاح وتربية للنفوس، على أساس أن التغير في جميع مستوياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والخلقية إنما يبدأ بتغيير النفـوس، وهذا طبقاً لقوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ**﴾ [الرعد: ١١]، وعلى هذا الأساس، ومن خلال هـذا المنظور والتصور الإسـلاميين، يرى النـقاد أن الأديب الإسـلامي لا بد أن يكون «في حـالة من اللياقة الفكرية والنفسية والفنية تؤهله لأداء هذه الرسالة»[٢]، وذلك لأنه من غير المعقـول أن يتصور المرء «أن المعتلين نفـسياً يستطيـعون أن يوجهوا البـشرية إلى شاطئ السلام، أو أن يبدعوا أبنية فكرية ومادية لصرح حضاري، أو أن يبشروا بنمط معين لإحياء قيم الخير والعدل والجمال»[٣].

ولكن هذا لا يعني بأي حـال من الأحـوال نفي القيـمة الـفنية مطلقـاً عن المرضى نفسـياً، فقد يكون المرض النـفسي دافعاً إلى التـعويض، مما يؤدي إلى التحكم فـي التقنية، ولكن ذلـك شيء والرسالة التربويـة شيء آخر، ومن ثم يرى هذا الطبيب الناقد أن «المعوّقين عقلياً يستدرون العطف والرثاء، وقد يأتون من الأقوال والأفعال ما يثير الدهشة والغرابة، أو يدعو إلى الضحك، لكنه من السخرية المُرَّة أن يكون مثلاً يحتـذى، أو مصدراً من مصادر الإصلاح والهداية واستقامة الحياة»[٤].

---

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي ١٣٥، ١٣٦.

(٢) نفسه، ص١٣٦.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

حقـا: إننا إذا كنا نؤمن برسـالة الأدب ووظيفـته التـربوية على المستـويات الروحية والأخلاقية والجماليـة، فإن هذه الرسالة تتوقف كلية على البناء النفسي للمبـدع، لأن النفس هي التي تصوغ الفن شكلاً ومضـموناً، ولذا كان بيـغون يقول: «أمـا الأسلوب فهـو الإنسان عـينه، لذلك تعـذر انتزاعه أو تحـويله أو سلخه»(١) فالأسلـوب شكـلاً ومضـموناً هـو البنية النفسية للمـبدع، يـودع فيه مكبـوتاته اللاشـعـورية بصـورةٍ إنْ ظن بعض المحللين النفـسـانيين أن الأديب يستخدم فيها «التسامي» ليقبله المجتمع، فإن الصور التي يعبر بها ضارة للمتلقي ولا شك، ذلك لأن الأديب ـ كـما يـقول كـارولاين سـيرجف ـ: «يبـوح لا شعورياً بمكنون نفسه من خلال صوره»(٢).

أسلمة المعرفة ضرورة لقيام منهج.

لئن كانت الجهـود التي بذلت في بعض المجالات المعرفيـة التي عرضنا لها، كمـا الحال في علم الجمال وعـلم النفس، والتي لم نعرض لها كـعلوم اللغة، وعلم الاجتماع والفلسفة، ما تزال تتـعثر، ولـم تستطع بعد أن تنهض على أنها علوم ومعارف إسلامية الروح والمنهج يمكن اعتمادها كقواعد أساسية ومنطلقات يستعين بها النقد الإسـلامي، فإن ذلك يعني أن أمام المنهج الإسلامي في النقد مشكلات عويصة جدًا.

ومن هنا أردنا أن نشير في عجالة إلى عمـلية أسلمة المعرفة في تصور بعض النقاد، وسنكتفي هنا ـ كمثال ـ بالدكتور عماد الدين خليل في كتابه **الوجيز في إسلامية المعرفة**.

(١) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، ص٦٧.

(٢) عبد الفـتاح محمـد أحمد: **المنهج الأسطوري في تفسـير الشعـر الجاهلي**، دراسة نقدية، ص٧٥، دار المناهل، ط١، ١٩٨٧.

لقد لاحظ الباحث عماد الدين خليل أن عملية الأسلمة تكاد تغطي جل الفروع العلمية، وأن جهود العلماء قد وضعت قدراً من المفردات والنتائج التي يمكن أن تدعم عملية أسلمة المعرفة، وأن هذه الجهود المعاصرة تمثل مقاربة أكثر للمنظور الإسلامي، والتزاماً أدق بمطالبه المنهجية والموضوعية من تلك الجهود التي رأيناها عند المحدَثين والقدماء، فإذا وجدنا مثلاً في نطاق التراث المعرفي الإسلامي مساحات واسعة تَنِدُّ لأسباب مختلفة عن نبض الرؤية الإسلامية ومفرداتها ومطالبها المنهجية، فإننا قد نجد عند المعاصرين صفاء أكثر في الرؤية، والتزاماً أشد بالمفردات والمنهج، واستقلالاً أكثر وضوحاً في التصور[1].

ويضرب لذلك أمثلة بعلماء ومفكرين من أقطار مختلفة؛ كالندوي في الهند، وإقبال والمودودي في باكستان، والسباعي في سورية، والجسر في لبنان، ومالك بن نبي في الجزائر، وسيد قطب ومحمد قطب ومحمد البهي والغزالي والقرضاوي في مصر، والنورسي في تركيا، وتقي الدين في الأردن، ومحمد أسد (ليوبولد فايس) النمساوي الأصل، وروجيه غارودي في فرنسا، وقد رأى في هؤلاء وغيرهم إشعاعاً ثقافياً لأسلمة المعرفة[2].

على أنه يرى نقصاً في جانب علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الإدارة، فضلاً عن فلسفة العلم[3]. وينبه إلى خطر الإنشائية التي لا تتضمن قدراً من التصاميم الفكرية الرصينة التي تخدم التصور الذي انطلقوا منه[4]، ولكنه يرى أنه لا مناص من ممارسة الأسلمة المعرفية، لأن هناك أربع ضرورات تقتضيها؛

(١) عماد الدين خليل: إسلامية المعرفة مع مخطط مقترح لإسلامية التاريخ، ص٤٧.

(٢) نفسه/ ٤٩.

(٣) نفسه/ ٤٧.

(٤) نفسه/ ٤٨.

وهي الضرورة العقدية، والضرورة الإنســانية، والضرورة الحضارية، والضرورة العلمية[1].

وإلى جانب جهود عـماد الدين خليل نجد جهوداً مكثفة بذلهـا المعهد العالي للفكر الإسلامي ولخصها في كتاب **الوجيز في إسلامية المعرفة**[2].

وقد رأى المعـهد أن «إسـلاميـة المعرفـة أساس ضروري للإصـلاح الفكري والحضـور الثقافي والعمـراني للأمة، كمـا أنها أساس ضروري لإزالة الفـصام النكد بين النظرية والتطبيق، وبين الفكر والواقع، وبين القـيادة الفكرية والقيادة السياسية والاجتماعية»[3].

ولكن المعهد ينبـه على خطورة العمل الفوضوي الذي لا يقـوم على مبادئ وأسس ومجال أسلمة المعرفـة، لأن هذه المبادئ هي التي تكوِّن جوهر الإسلام وتشكل الإطار العقـدي للفكر الإسلامي ومنهجـيته[4] وتتحدد هذه المبادئ بما يلي: «الإيمان بواحدانيـة الله، وخلافـة الإنسان، وتسخـير الكون، وشمـولية الإسلام، وكـمال الوحي وتوافـقه التـام مع العقل، وكـونه مصـدراً للمعـرفة كالوجود، والعقل وسيلة لها»[5].

ويحاول الكتاب أن يضع أمامنا جملة من الأسئلة مثل[6]:

١ـ ما هي علاقة القرآن الكريم والسنة النبوية بالعلوم الإنسانية والاجتماعية؟

(١) عماد الدين خليل: إسلامية المعرفة، ١٧، ٢١.

(٢) الوجيز في إسلامية المعرفة، نشر دار الهدى عين مليلة، الجزائر.

(٣) نفسه/١٩.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه/٢٣.

(٦) نفسه/ ٤٤، ٤٥.

٢ـ ما مساهمات التراث الإسلامي في قضايا هذه العلوم؟

٣ـ في أي اتجاه يحسن أن تبذل جهود المسلمين لكي تستوعب الجيد من المعارف لكي تؤدي أهداف الرؤية الإسلامية؟

ويرى المعهد أنه قد «رفعت في سماء الأمة شعارات دخيلة، مثل شعار (التغريب) وشعار (التحديث)، وقد آن لنا أن نرفع اليوم شعار (الإسلامية)، هذا الشعار المنبعث من خير الأمة ومن صميم كيانها... يتضمن شعارات المعاصرة والتحديث، ولكنه يختلف عنها في أنه شعار راشد يحدد الوجهة، ولا يترك غبشاً في الرؤية، أو مجالاً للدس والتضليل»[(١)].

ويحذر المعهد في الخاتمة من أن تتحول هذه المفاهيم وهذه القضايا المعلقة بإسلامية المعرفة إلى محاولات شكلية تغلب عليها النظرة السطحية، ويقوم عليها من تُعْوِزُهم الخبرة العلمية والإدراك التام لمقاصد الأسلمة[(٢)].

* * *

(١) الوجيز في إسلامية المعرفة، ٧١، ٧٢.

(٢) نفسه/ ١٢٦.



الفصل الرابع
المصطلح ومشكلاته

لقد لاقى القدماء جميعاً: النقاد والفلاسفة والعلماء، من المشقة في وضع المصطلحات ما نلاقيه اليوم، وذلك أن ما ترجم لهم من نقد ومن نظرية في اللغة والشعر والمسرح يحمل من المصطلحات ما لا قِبَلَ للعربي به، إما لأن طبيعة اللغة والفن الشعري كانا يختلفان اختلافا واضحا من مجتمع إلى مجتمع، وإما لأن فناً معيناً كالمسرح كان سمة بارزة في أمة، ولم يكن له وجود في أخرى، فلما ترجمت تلك النصوص جميعاً: النقدية منها والإبداعية، اصطدم بها القراء قديماً كما نُصدم بها نحن اليوم، فماذا كانوا يصنعون؟

إن الفارابي يمكن أن يكون مثالاً لذلك في حديثه عن الأمر، فها هو ذا يتحدث عن الفوائد النفسية للألحان، وعلاقة ذلك بالانفعالات والتخييل فيقول: «وأما فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس، فجُلُّها أيضاً ليست لها عندنا أسماء، وإنما نشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات، ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة من أسماء تلك، فيسمى ما يكسب الحزن إما الحزِن وإما المحزِن وإما الحزنيّ وإما التحزين، وأحسب بعض الناس يسمي هذا الصنف من الفصول (التحزينات)، وما يكسب الأسف: أسفياً، وما يكسب الجزع: جزعياً. . . وأن تجعل أسماء غير هذه الأشكال بحسب ما هو معتاد عند أهل المعرفة باللغة من أهل ذلك اللسان، وكذلك في سائر الانفعالات»[1].

(١) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ص ١١٧٨.

فلماذا اتجه الفارابي إلى هذه الوجهة؟

إنه لم يعـرِّب المـصطلح، وإنما حـاول أن يتـرجم، وفـي الأحـسن أن يضع المصطلح ويشتـقه من الوظيفـة التي يقوم بها، وبذلك يضـمن ارتباط المصطلح بالعطاء الحضـاري للأمة فكراً وعاطفـة. والسبب في ذلك هو إدراك هذا المفكر الفـيلسوف عـلاقةَ حـيـويةِ المصطلح بنمط الحـضارة التي أنشـأته، إذ «إن نقل الوسائل أو نقل الأهداف أحياناً أمر ممكن، أما الحـيوية التي تعمر قلب حضارة ما، فأمر لا يمكن نقله»[1].

وقد عالج هذه القضية كما يتصورها القدماء الجابري في كتابه القيم: **تكوين العقل العربي**[2]. أما الآن فعلينا أن ننظر إلى المشكلة لنـعرف كيف عولجت في ضوء النقد الإسلامي المعاصر.

علاقة المصطلح النقدي بالفضاء الفكري:

يعتـقد الدكتور نجيب الكيلاني أنه «لن تتضح مـلامح الأدب الإسلامي أو تُستكْمَلَ إلا بالاهتمـام بهذا الجانب الحيوي، جانب المصطلحـات الخاصة بأدبنا الإسلامي»[3]، فهل تم ذلك الأمل؟ وما أهمية المصطلح بالنسبة للأدب ونقده؟ وهل أسلمة المصطلحات أمر ممكن أم لا معنى لذلك مـا لم تنجز عملية أسلمة المعرفة؟

لا جرم أن النقـد الإسلامي الذي ينطلق في تحليله للظاهرة الأدبيـة والنقدية والجمـالية، وفي تفسـيره أو تأويله للنص الأدبي من حـيث هو أدب، ليكشف

(١) غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ص٦٣.

(٢) الجابرى: تكوين العقل العربي، ص٧٦-٧٧.

(٣) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ١٤٨.

الأدوات التي شكلت النص من حيث «الأدبية» و«الفكرانية»، إنما يجعل في حسابه دائماً جانب «العقيدة»، ومن ثم يحدث الشعور بالصدمة باستمرار إزاء «المصطلح المعرَّب» الذي غالباً ما يعجز عن إحداث «الكفاءة» التعبيرية التي تخلق بحق معادلاً موضوعياً ليستوعب الإشعاعات والظلال والدلالات المختلفة التي تلتصق بفضاء المصطلح الوجداني والفكري.

وعلى هذا الأساس كان ضرورياً أن نبدئ النظر ونعيد في أمر المصطلح حتى يتحقق لنا ذلك التناسب بين أسلمة الأدب وبين أسلمة النقد الذي يعد أمراً صعباً إذا لم ينجز في إطار أسلمة المعرفة، وخاصة العلوم الإنسانية، والإطار النظري للعلوم الإنسانية، والإطار النظري للعلوم الصرفة، حيث يلتقي تصورها الفكري مع العقائد.

ولعل من البديهي القول بأن أسلمة المصطلح يُطرح على مستويين: مستوى العلاقة بالتراث، ومستوى العلاقة بالغرب المعاصر.

فلا بد إذن من تجديد النظر في المصطلح ليتناسب مع حداثة النص الإسلامي أدباً ونقداً وتطبيقاً وتنظيراً من جهة، وليجد انسجاماً مع اللغة التي يكتب بها من جهة ثانية، لأنها الأقدر على خلق تلك المصطلحات المكافئة لطبيعة الأدب الإسلامي، ليس بالنسبة إلى النقد والناقد كوسيط فقط، ولكن أيضا بالنسبة إلى المتلقي الذي لا يتلقى بوعي كامل إلا ما توفر على عامل مشترك ومرجعية مشتركة بينه وبين الناقد والباحث تعطي الجذر اللغوي للمصطلح ظلاله كاملة. وقد عبر عن هذه القضية الدكتور طه عبدالرحمن تعبيراً حسناً حين قال: «لقد غلب على الباحثين العرب في وضع مصطلحاتهم العلمية وبناء أجهزتهم الوصفية والتفسيرية الاشتغال بقوالب ومعايير اللغات الأجنبية: الفرنسية، والإنجليزية،

فلا نكاد نجد عند معظمهم من المعاني العلمية إلا ما كان نقلاً حرفياً لمصطلحات أجنبية من غيـر وعي بأصول بعضها النسبيـة، وفائدتها المحدودة، وبلغ سلطان هذه المعايير على هؤلاء درجة أصبحت مـعها ألفاظهم «أشكالاً» منقطعة الصلة بدلالاتها اللغوية، وفاقدة لأسباب الإنتاج والتغير في الفكر العلمي»[1].

فالمصطلح المعرَّب والدخيل سرعان ما يفقد حيويته اللغوية من جهة الصوت والغرض معاً على أساس أن «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[2]، أي إنها ترتبط بمستوى المفهوم بقدر ارتباطها بمستوى المنطوق والمسموع، وبذلك يفقـد القدرة والحركـية في الفضاء الجـديد، فيتـحول إلى جسم هامـد يتصف بالجمود والشكلانية، وبهذا يفقد كذلـك حرارة الطاقة الإنتاجية والإبداعية التي تسهم في الـتغيـير الفكري والتطوير المعـرفي والثراء الشامل، لأن هـذه النتائج ترتبط بالظلال التي يلقيها المصطلح باعتـماده على الجذور التي انبثق عنها صوتاً وغرضاً، منطوقاً ومفهوماً، لفظاً ومعنى، مادةً وروحاً.

ذلك لأن المصطلح الذي يستمـد وجوده من فضائنا الفكري الطبيـعي ـ كما يقول ابن خلدون[3] ـ يحمل في طياته كل العلاقـات التي ترتبط بذلك الفضاء مادة وروحاً، كـما يحمل قابليـته للتشكل الصرفي الذي يمده باسـتمرار بمرونة لغوية ودلالية تضمن له الاشتقاقـات التي تعين على التحديث الفعلي والتجديد الحقيـقي، تلك التي لم يكن المصطلح ليحملهـا في حالة ما إذا كان مـصطلحاً «مجلوباً». إن هذا يعني أن المصطلح يكسب «الفاعليـة» إذا كان «موضوعاً» في إطار «فضاء فكري» معين، ويفقدها إذا كان «مجلوباً»؛ لأنه ـ باختصار شديد ـ

(١) طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص٢١.

(٢) ابن جني: الخصائص، ١/ ٣٣.

(٣) ابن خلدون: المقدمة ٢/ ١٠٣٥.

وليد حضارة لا يتنفس إلا في فضائها الفكري، فالمصطلح الموضوع يفتح أمامنا طرقاً مختلفة للتفكير والتوليد، ويمهد سبيل الإبداع والإنشاء في هذا المجال، ويضع العقل الناقد أمام الرؤى النقدية التي تتسم بوضوح المعالم لوضوح «المعتقد» و«الجذر اللغوي» اللذين انبثقت عنهما.

أما المصطلح «المجلوب» فلا يمكننا من ذلك لارتباطه اعتقادياً ولغوياً ودلالياً بأصوله الحضارية التي جلب منها.

وقد انتبه الدكتور طه عبدالرحمن إلى شكلانية المصطلحات المجلوبة كما رأيت، فاستفزه الأمر ليقول: «وسعياً وراء الاستقلال عن المعايير الأجنبية في الوصف وإنتاج المعرفة، اجتهدنا قدر المستطاع في الأخذ بأسباب اللغة العربية في التعبير والتبليغ، ووظفناها في التنظير لموضوع هذا البحث، ومن مظاهر هذا التوظيف العلمي أننا ميزنا بين مراتب ثلاث في السلوك الحواري: «الحوار» و«المحاورة» و«التحاور» ما كانت لتأتي لنا في لغات أخرى، ووضعنا عليها القيود الضرورية والكافية لتجعل منها أداة إجرائية مقيدة في التصنيف والوصف، ولعلنا نكون بذلك قد مهدنا الطريق لممارسة علمية باللسان العربي في ميدان تحليل الخطاب»[1].

ظاهرة الاختزان المعرفي في المصطلح:

إننا حين نتأمل بعمق المصطلحات المستخدمة مثل «الرومانتيكي» و«الكلاسيكي» و«السريالي» نحس إزاءها بغموض وتشويش يعود أساساً إلى ما أحب أن أسميه هنا بـ«المخزون المعرفي للمصطلح»، إذ إن المصطلح يولد أبداً في فضاء فكري يختزنه على أنه طاقة فاعلة ما دام يستخدم في مجال ذلك

(١) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص٢١.

الفـضاء الفكري، فـإذا نقل إلى فضـاء آخر، فـقدَ حـرارته وفاعليـته فـدخله التشويش والاضطراب.

يقول نجيب الكيلاني: «المصطلحات الكثيرة التي يكتظ بها النقد الأدبي وتاريخ الآداب العالميـة، والمدارس الفنية المخـتلفة، مـصطلحات اضطربت واخـتلطت وفقد أغلبـها معناه، وهذه المصطلحات ولدت في ظـروف خاصة، أو ارتبطت بمناسبات وإيديولوجيات ولغات معينة، بدأ ذلك منذ الإغريق بتصوراتهم الدينية والأسطورية والفلسفيـة، وظل توليد المصطلحات سارياً عبر العـصور المختلفة، ولما جـاءت النهضـة العلمـية الأوروبيـة، وبرزت إلى السـاحة علوم جـديدة؛ كالفيزياء والجـيولوجيا والرياضيات وعلم النفس والاجتمـاع والمدارس التاريخية المستحـدثة، استطاعت كلها أن تمد الأدب بتـصورات وتفسيرات ومـصطلحات جديدة، فسمعنا التاريخ النفسي أو البيولوجي والاجتماعي للأدب»[1].

فـالمصطلح يولد في فـضـاء فكري مـعين يرتبط به من جـمـيع الوجـوه، الاجتماعيـة والنفسية والصوتية، والعقدية والفكرية والمنهـجية، حتى إننا لنجد المصطلحات النقـدية والموضوعية في فـترة التقدم العلمي تملك القـدرة ـ بسبب طبيعة المخزون الذي تحويه ـ على توجيه النقد منهجاً وتصوراً.

ومن هنا نقول: إن المصطلح يتميز بخاصية «التخزين المعرفي».

ولكن ماذا يترتب على هذه الخاصية؟

إن الذي يترتب على ذلك أمر مهم له عدة مظاهر:

١ـ منها أنه يختزل أنماطاً معرفيـة معينة لا يمكن أن تستثيرها في ذهن المتلقي إلا إذا كان مـرتبطاً بها وجـدانياً، لأن كثـيراً من تلك الأنماط تصـبح جزءًا من

(١) الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١٤٢.

اللاشعور، إذ هي مبثوثة في المجتمع، ممتدة الجذور في تاريخه.

وفي هذه الحال التي ينبت فيها المصطلح من لغة التداول الاجتماعي للمجتمع، ويختزل في الوقت نفسه أنماطاً معرفية تساعد أفراد المجتمع على التخاطب والحوار دون لبسٍ أو تأويلٍ بعيد يُخرِج النص عن مدلوله، يصبح أمر توليد الأفكار سهلاً ما دام المصطلح واضح المعالم بيِّن الدلالة، ويصبح الحوار والجدال أنفع لكون المتحاورين لا يجدون مشقة في «تعويض القول المحذوف» تعويضاً ذهنياً ينهض به عامل «الاختزال المعرفي» الذي يحتوي عليه المصطلح.

وذلك لأن «كل أصل في اللغة الإنسانية يكون أصلاً تبليغيّاً تدليلياً توجيهياً لو كان لفظاً واحداً لا غير، فقد يقدر في الذهن ما ليس له تحقق في العين»[1].

٢ـ ومنها أنه يصون الفكر النقدي من الميوعة، التي غالباً ما تصيب النقد الذي لا تملك مصطلحاته مرجعية محكمة، ولعل الدكتور عبد الرحمن على حق حين اشترط في وضع المصطلح صفتين:

أـ التأنيس

ب ـ التسييس[2]

وهو يعني بالتسييس مراعاة القيم الحضارية من حيث الاتفاق والاختلاف بين الحضارتين المنقول إليها والمنقول منها، إذ إن المصطلح المنقول كثيراً ما يكون صدمة للقارئ في الحضارة التي تختلف ـ بالطبع ـ قيمها عن قيم حضارته، فيكون التسييس بهذا المعنى إدخال المصطلح بلطف.

(١) في أصول الحوار، ص١٩.

(٢) جاء ذلك في حوار أجرته معه صحيفة النصر الجزائرية يوم ٣١ مايو، ١٩ جوان ١٩٨٩.

ويعني بالتأنيس أن المصطلح لا بد أن يكتسب قـوته من قدرته على المشاكلة والهـيمنة على جـوانب تشمـل العقـيدة والأخـلاق والعرف والدلالة اللغـوية والصيـاغة الصرفـية، فـإذا خالف جانبـاً من هذه الجوانب، كـان بمثابة الكلام الحوشي الذي لم يتعوده الناس في كلامهم، فهم أبداً ينفرون منه.

أمثلة للبيان:

ولبيان ذلك نسوق عدة أمثلةٍ لنقّاد ربما لم يفكروا في قـضية الأسلمة المعرفية حينما ناقشوا بعض المصطلحات:

١ـ مصطلح السيميائية:

يقول أحد النقاد في معرض حديثه عن تعريف السيميائية الأدبية:

«إن أهمَّ المشاكل النظرية المتعلقـة بالسيميائية تداخُلُ المصطلحات وتشـعبها، واختـلاف مضمـونها حـسب الألسنيين، ولذلك فإنه ينبـغي لنا أن نحلل على الأقل مدلول المصطلحين الأساسيين المستعملين، وهما:

السيميائية S'emiotikue

والسيميولوجيا Simiologie

لنبين وجوه العلاقة بينهما، إن هذين المصطلحين مترادفان في مستوى المعنى المعجمي؛ إذ إنهما يستـعملان في الأصل للدلالة على علم في الطب موضوعه دراسـة العـلاقات الدالـة على المرض، وقـد بقي هذا التـرادف في مسـتـوى الاستعمال الاصطلاحي عند البعض، كما هو الشأن بالنسبة إلى صاحبي **المعجم الموسوعي لعـلوم الإنسان**؛ إذ يعتـبر أن السيمـيائية أو السـيميولوجـيا هي علم العلاقات . . . وقد انعكس هذا الاختلاف في دلالة هذين المصطلحين في اللغة العربية؛ إذ من الباحثين من يترجم لفظ «Simiologie» بعلم العلامات، ولفظ

«S'emiotikue» بالعـلاميـة، ومنهم من اكـتفـى بتعـريب لفظ «Simiologie» واقترح ترجمة تدل على مقصد معين من مقاصد علم العلامات فقال: إن علم اللغة جزء من علم أعم هو علم العلامات (السيمـولوجيا)؛ فهذه الترجمة على الرغم من أنها تعبر عن قضية مهمة في علم العلامات، وهي دراسة العلاقات بين العـلامة والمعنى، أو بين الدال والمدلول حـسب مـصطلحات الألسنيـة، فإنهـا لا تستوعب مضمون علم العلامات، وإنه من الأفضل أن تترجم لفظ «Simiologie» بالعلامـية أو علم العلامات، وهو مـصطلح يفيد التعـميم، ويصلح للدلالة على علم العلامات العام، بينما نترجم لفظ «S'emiotikue» بالسيميائيـة، ونخصصها لوصف أنظمة خاصة من العلامات، وضمنها النظام العلامي الخاص بالنص»[1].

من خلال هذا المثال يمكن أن نستنتج عـدة ملحوظات حول مشكلة المصطلح المعرَّب أو المترجم على السواء:

١ـ اعتراف الكاتب بتـداخل المصطلحات وتشعبـها واختلاف مضـامينها من موظِّفٍ لها إلى آخر.

٢ـ إن مصطلحي السيميائية والسيمولوجـيا المستخدمَيْن في الأدب يستعملان أصلاً في العلوم الطبية.

٣ـ انعكس الاختـلاف الموجود بين المـصطلحين في اللغـة التي اعـتمـدت (فرنسية أو إنجليزية) في دلالتـيهما على اللغة العربية، فاسـتعملت أحياناً بلفظ «علم العلامات» في مقابل «الـعلامية» اعتماداً على الترجمـة، واستعملت مرة أخرى بلفظ «علم العلامـات» في مقابل «السيميـائية»، ولكن هل المصطلحات

(١) علي العشي: مساهمـة في التعريف بالسيميائية الأدبيـة، ص١٦٣-١٦٤(مقال) ـ مجلة الحياة الثقافية التونسية، ع٣٦، ٣٧ سنة ١٩٨٥.

هنا يمكن أن تختزن الفضـاء الفكري؟ ثم أي فضاء تختزنه كمـرجعية تعين على فهم أبعاد المصطلح، هل هو الفضاء الفكري الذي أنشئت فيه أم الذي ترجمت إليه؟ وإذا كان هذا بالنسبة للمترجَم فكيف الحال بالنسبة إلى المعرَّب والدخيل، وهو كثيـراً ما يتم نتيجـة الشعور بالنقص؟ وقد بين ذلك الدكـتور حسن ظاظا حيث قال: «أما إدخال ألفاظ أجنبية للتشدق والتفرنج فذلك إسهام في إضعاف اللغـة العربيـة، والذين يفعلون ذلك يبـدأ المرض في نفوسـهم بشعـور وهمي بالانتماء الفكري إلى مجتمع غير عربي، فيجتثون أنفسهم من أمة العرب، وهؤلاء لا وزن لهم في الدخيل الذي يستعملونه بـدل العربي المساوي له في المعنى المتفوق عليه في الأصالة مع جـودة الجرس وانسجام الرنين. . . ، هذا التـحذلق بالدخيل الذي لا تمس إليه الحـاجة ليس بدعاً في عصـرنا ومجتمـعنا، بل نجده في كل العصور واللغات والمجتمعات، وقد أشار إليه الجاحظ في **البيان والتبين**»[1].

فالاسـتخدام للمـصطلح بلغته الأصليـة له خطره ليس على مستـوى الغزو اللغوي فقط، ولكن على مـستوى الغزو الفكري بسـبب كون المصطلح قد ولد في فضاء فكري، فـهو يختزن شحناتـه كلها مما يحول دون فهمـه كدخيل من جهة، ومما يؤدي إلى «الانتماء الفكري إلى مجتمع غير مجتمعنا» ومما يؤدي في النهاية إلى أن نفقد الأصالة، التي بها وحدها يمكن التطور والابتكار والإبداع، كما أشرنا إلى ذلك في موضعه من البحث.

إن هذه المشكلة يشعـر بها حتى دعاة الـتعريب الذين يفضلون الحـفاظ على الظلال التي يحملهـا المصطلح في لغته الأصليـة، أي إنهم يفضلون الاحتـفاظ بـ«الفضاء الفكري» الذي يختزنه المصطلح.

(١) حسن ظاظا: كلام العرب، من قضايا اللغة العربية، ص٩٠-٩١.

٢ـ مصطلح الرومانسية:

نذكر ـ على سبيل المثال ـ الدكتور علي شلش الذي دافع دفاع المستميت عن معنى تعريب مصطلح «رومانس»، ورأى أن «لا حرج في نقل المصطلح إلى العربية على صورته التي استخدمناها في العرض السابق لتاريخه ومعانيه، وهذا هو نفسه ما حدث لمصطلح «الرومانتيكية» حين لم تف الترجمة بمعانيه وظلاله المتعددة، فاندثرت صيغها السابقة بسرعة وبقيت صيغ تعريبه»(١).

وهو يرى كذلك أننا حين نترجم هذا المصطلح بعبارة «قصة البطولة والفروسية» إنما نفقده كثيراً من ظلاله مثل الغرابة والجنوح إلى الخيال والإسراف في العواطف وهكذا»(٢).

فالدكتور علي شلش يميل بحماسة شديدة إلى التعريب حفاظاً على «الفضاء الفكري»، أي الظلال، ولكنه ينسى أن الاعتماد على التعريب من أجل الظلال ليس إلا تَوَهُّمًا يحدث لكل من يحسن اللغة التي عرب منها المصطلح ورضع معها الفضاء الفكري، أي إنه صار في تلك اللغة بمنزلة أهلها، إذْ يستدعي المصطلح عنده كمتلقٍّ جزءًا مقبولاً من الظلال، وإن كنت جازماً بأن المصطلح لا يمكن أن يستدعي الفضاء الفكري الذي ولد فيه إلا عند أهله وذويه بالأصالة.

ودليلنا على ذلك أن الدكتور علي شلش نفسه قد أقر بمثل ذلك في قوله: «ولعلنا ـ أيضاً ـ نتفق بعد هذا كله على أن مصطلحي الرومانس والرومانتيكية مما يصعب ترجمته ويسهل تعريبه، ولكن الخلط بينهما عند التعريب كما هو

(١) علي شلش: (مقال) رومانسي ورومانتيكي، ص٥٧ مجلة الفيصل، عدد ٦١.

(٢) نفسه.

حادث اليـوم من شأنه أن يضعف استيعابنا لهـما»[1]، كمـا لاحظ كذلك أن مصطلحي «الواقعية» و«الرمزية» قد نجحت صيغ ترجمتهما في العربية وشاعت حتى قضت على الصيغ المعرَّبة مثل «الرياليزم» و«السيميوليزم»[2].

وأحـسب أنه قد اتضح لنا جـلياً أن «التـرجمـة»، على نقـصهـا، أهم من التعريب واعـتماد الدخيل، وأفضل من ذلك كله «الـوضع» للمصطلحات، إذ هذا هو الطريق السليم في البحث الأدبي وغير الأدبي في مجال الأسلمة، لأن ذلك أمكن في تلبية كل الحاجات الأساسية التي يُصنَع منها الكيان الثقافي للإنسان من عقل وعاطفة وخيال ودين ولغة، وغير ذلك مما يطلق عليه: ظلال المصطلح.

ولعل الذي شجع الدكـتور بسام ساعي على أن يضع كـتاباً بعنوان **الواقعـية الإسلامية** إنما هو وضوح الدلالة التي ترسلها لفظة «الواقعية»، إذ حين ترجمت سمحت بصيغتها المترجَمَة، كما سمحت صيغ أخرى مثل «الرمزية» و«الألسنية» و«البنيوية»، للتأصيل لها بحسب الجذور اللغوية من جهة، والمعطيات الحضارية التي تنتمي إليهـا، والتي تحمل أزكى تصور وأسلم فكر عرفتـه البشرية، لكونه يحتوي الثـوابت التي تصون الفكر من الانحراف والدجل، كـما أوضحنا ذلك في موضعه.

مشكلة الانفتاح على المصطلح الغربي:

لكي نتحدث عن الانـفتاح على المصطلح الغربي، كان واجـباً علينا أن نبين قضيتين أساسيتين:

أ ـ علاقة المصطلح بالفضاء الفكري الطبيعي والصناعي.

ب ـ الفرق بين تعريب المصطلحات وترجمتها.

(١) علي شلش: (مقال) رومانسي ورومانتيكي، ص ٥٨.

(٢) نفسه، ص ٥٨.

وقد بينا أن المصطلحات تولد في فضاء فكري تختـزنه في بنيتها بصورة ما، يترتب عليهـا أمر مهم، هو تعويض المحذوف عند التـلقي، كما بيَّنَّا أن الإبداع في مـجال النقـد يتوقـف على الاعتـماد على المصـطلحات التي تحـمل ظلالاً وإشعاعاتٍ فكريةً ودلالاتٍ لغويةً وقيمًا صـوتية واضحة عندنا بجميع أبعادها، ومن ثم فضلنا المصطلح الموضـوع، وثنَّينا بالمترجم، وجعلنا المعـرَّب في المرتبة الأخيرة للضرورة.

ولكن لا بأس، ما دمنا في مرحلة النهضة، أن نعـتمد المصطلحات الغربية، ولكن المتـرجمـة التي برهنت على العطاء والثـراء، لا المعربة التي تبـقي على الصيغ كما هي جـامدة لا يَفهَمُ ظلالَها إلا من صار ـ لكثرة الاشـتغال باللغات الأجنبيـة ـ واحداً من أهل ذلك اللسان، وربما وجدناه يدافع عن الحـضارة التي تأثر بها دفاع المسـتميت[1] وكذلك حال الذين ذابوا في الـفضاء الفكري الذي ولدت فيه تلك المصطلحات.

بناء على ذلك نريد أن نعالج هنا مشكلة الانفتاح التي طرحها بشكل أساس الناقد المغربي محمد إقـبال، فلقد لاحظ: أن تجربة المصطلح النقدي لدى النقاد الإسلامـيين منطلقة في خطواتهـا الأولى، ولم تبلغ الآفاق المرجـوة بعد، وأن قـضيـة المصطلح تقـوم بدور بارز في مـجال الـنقد الأدبي، وأن حـسـاسيـة المصطلحات تزداد مع تـبني كل الاتجاهات الأدبية لمصطلحـاتها الخاصـة وادعاء الاستقلالية[2]، ولكنه، مع شعوره بذلك، «يعتبر المصطلحات الأدبية قضية لا تقتصر على اتجاه دون آخر، ومن حق النقد ـ أي نقد ـ أن يستفيد منها ويوظفها

---

(١) سمعت في خطاب مسجل للرئيس الراحل هواري بومدين يتـحدث عن رئيس عربي متفرنس قائلاً: «ليس له من إفريقية إلا البشرة السوداء».

(٢) جماليات الأدب الإسلامي، ص٢٢٩.

أثناء مقـارباته النقدية» . . . إن الانفتاح لا يخل بمبـدأ الاستقلاليـة، بل يعطيه أبعاداً إنسانية جديدة، يعطيه التفاعل الإنساني[1].

ومعنى ذلك أنه يدعو إلى الانفتـاح على المصطلحات النقدية في الاتجاهـات النقديـة كـافـة، ولعلـه تجرأ علـى أن يسـتـخـدم المصطلحـات الغربيـة مثـل: «ثيمة Theme » كما فـي قوله: «وحاولنا أن نضع أيدينا على «ثيمـة» الصراع التي جمعت سائر خيوط الشخصيات»[2]، وفي قوله: «إن الصراع بين الإسلام والشيوعيـة أصبح يشكل «ثيمة Theme » في الأدب الإسلامي»[3]، وهو يعلم أن ناقداً مستـغرباً ـ إن لم نقل يقطر بالإيديولوجية الغربية الماركسـية ـ قد عالج بموضوعية هذا المصطلح (Theme)، وبيَّن أن هذا الاصطلاح كان انطباعياً إلى حد بعيد استعمله «ج، ب ويبر» في معنى خاص مطلقاً إياه على الصورة الملحة المتفردة «الموجودة فـي عمل كاتب ما»[4]، وبين نتيـجة لذلك ونتيجـة لارتباط المصطلح بالحقل المعرفي، أن استخدام المصطلح بالصيغة نفسـها التي ورد بها عند أهله غير نافع، فقال: «وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما كيفما كانت وطنيتـه تمتلك ما يدعم الموضوعاتـي على المستوى المعجـمي والسيميـائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح كما هو في لغته: «التيمة/ التيـمية/ التيماتية (the'me ـ the'matique ـ the'matiser) أو اعتـماد التعريـب العربي (يقصد الـترجمة): الموضـوعاتي/ الموضوعـاتية/ الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي . . .

(١) جماليات الأدب الإسلامي.

(٢) استراتيجية النقد الإسلامي، ص١١٤.

(٣) جمالية الأدب الإسلامي، ص٢٠٣.

(٤) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص١١ شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط.

هذا ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي، وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي، وهو التردد المستمر لفكرة ما أو صورة ما»[1].

فلقد تبين أن الانفتاح بهذا الشكل له خطره المتعلق «بالفضاء الفكري الطبيعي» الذي ولد فيه المصطلح، بنفس المقدار الذي يملكه في «الفضاء الفكري الطبيعي» أو الحقل الثقافي الذي ترجم إليه أو عُرِّب فيه.

ولعل هذا يبين أن ما ذهب إليه محمد إقبال من أن الانفتاح يعطي الأبعاد الإنسانية والتفاعل ويُمكِّن من الاستفادة والإضافة على أساس أن شأن المصطلح شأن العلوم الطبيعية نفسها، وأنه أكثر من ذلك يعطي بُعْدَ «الإتقان»[2] لا أساس له من الصحة، ولو كان ذلك صحيحاً، لكان النقد القديم قد استفاد من المصطلحات الغربية التي وصلت إليه عن طريق التعريب للنقد الأدبي اليوناني[3]، ويمكن لمن يقرأ لفلاسفة المسلمين في هذا المجال أن يدرك ذلك بسهولة، لا سيما حين يخرج من القراءة منهوك القوى مضطرب الفكر يردد كلمات لا يعلم لها معنى مثل (طراغوديا ـ يثرمبن، قوماذيا، أيامبو، دراماطا . . .)[4].

إذن، فمن الغريب أن نرى الدفاع من ناقد إسلامي على هذا المستوى من الإدراك للنقد وأبعاده وأدواته، ولا سيما حين يحاول أن يسوِّغ ذلك بالاستفادة

(١) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ١٢.

(٢) جمالية الأدب الإسلامي، ص٢٢٩ـ ٢٣٠.

(٣) من الطبيعي أننا لا نعني هنا المصطلح المتعلق بنص نقدي معين لا مثيل له في فضائنا الثقافي، فذلك من الأحسن، بل من طبيعة المنهجية الصحيحة، الإبقاء عليه كما هو إلى أن يكون له نظير حقيقي، أما اعتماد الشك والمشابهة الشكلية فقط، فلا تغني من الحقيقة في شيء؛ إذْ لم يغن عند القدماء مصطلح الهجاء والمدح عن التراجيديا والكوميديا.

(٤) ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفا" ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو ترجمة بدوي، ص١٥٩.

والإضافـة والإتقان، ويـوهمنا أن «الزهد في المعطيات الغـربية عـلى مسـتوى المصطلح النقدي، أدى إلى الطريق المسدود، وأصبح من اليسر أن ندرك التشابه التام بين الأعمال النقدية رغم المسافة الفاصلة بينها زمنياً ومكانياً، وهذه السلبية لن تكون في صالح الأدب ونقده، بل إنها عـلامة ضعف، وإنذار بالسقوط في محـيطات السطحية والضـحالة»[1] بل ويوهمنا كذلك أن «مـعظم المصطلحات النقدية المنتمية إلى النقد الغربي تجد جذورها في النقد القديم»[2].

لقد كان ممكناً لهـذا الوهم أن يجد القبول لو أن التجربة التي قـام بها النقد العربي مع النقد الغربي قديمِه وحديثِه قد أثمرت على مستوى المصطلح، وأدت إلى استيـعاب حقيقي، سـاعد على الإبداع والكشف، ولكنْ لا شيء من ذلك قد تمَّ، أفلا ترى أن الذي أبدع قديماً فعلاً هو عبد القاهر الجرجاني، وهل كان عبـد القاهر قـادراً على أن يصنع ذلك لو لم ينطلق من الأصالـة؛ من بحوث الجاحظ ومصـطلحاته، ومن دراسات الخطَّابي والرمَّاني والبـاقلاني في **إعجاز القرآن**، ومن ملحوظات القاضي الجرجاني؟

إن هناك فرقـاً بين أن تنفتح على الفكر الغربي وتطلع على مناهجـه وعلومه لتستفيد وبين أن تتبنَّى مصطلحاته متجاهلاً فضاءها الفكري وظلالها وإشعاعاتها التي بيدها زمام أمور الإبداع والابتكار والتجديد والإضافة والإتقان.

ثم إن ما يعتقده هذا الناقد من أن جـذوراً في النقد العربي توجد لها صورة مشـابهة في النقد الغـربي، ذلك من طبائع الأشـياء؛ لأن موضـوع النقد عند جميع الأمم هو النص الأدبي، فلا عجب أن نجد ذلك وما هو أهم وأخطر من

(١) جمالية الأدب الإسلامي ص٢٣٠.

(٢) نفسه/ ٢٣٠.

ذلك، ولكن هذا شيء والانفتاح بالطريقة التي جرَّبها مع مصطلح «التيمة» شيء آخر.

إن محمد إقبال حين كان يعرض لقضية الانفتاح لم يكن على جهل بعلاقة المصطلح بالفضاء الفكري، فقد كان يقول: «وقد يعترض أحدهم على هذا التفسير المعطى لقضية التفاعل والاستفادة بالنسبة للمصطلح النقدي العالمي مبرِّراً اعتراضه أن المصطلح، أي مصطلح، لا يمكن فصله بأي حال من الأحوال عن المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي تولد فيه، واكتسب ملامحه النهائية منه، وإدخاله في محيط آخر غريب عنه، وإلا فقد خصوصيته ومعناه، وانزاح بالتالي جهة التأويلات المغلوطة والاستعمالات الخاطئة... وهذا اعتراض يقوم على افتراض الصبيانية والسذاجة أثناء التعامل من جهة، وعلى الآلية الصارمة من جهة أخرى»[1].

وإذن: فهذا يعني أنه يعتمد العناد، لا المنطلق العلمي، ولو أنه فكر ملياً في قضية الانفتاح بالشكل الذي يراه، وهو تعريب المصطلحات، لوجد أن مصطلحات كثيرة معرَّبة، مثل التي رأينا عند القدماء، لم تقدم لنا شيئاً، ومثلها التي تملأ بطون الكتب مثل (السيكولوجيا ـ السوسيولوجيا ـ التيمة ـ استراتيجيا ـ...) وأن الذين يستخدمونها إنما يتعاملون معها ليس فقط بصبيانية وسذاجة، ولكن يتعاملون معها بالجمود والتبعية، ولو أن الناقد قارن بين صورة استعماله لمصطلح «التيمة» وصور استعماله لمصطلح «الأسلبة la stylisation» مثلاً، لأدرك أي فرق بين أن تنطلق من مرجعية متينة تمثل فضاءك الفكري الطبيعي، وأن تنطلق من مرجعية أنت فيها كالفقاعة فوق الماء سرعان ما تزول، لأنها مرجعية تمثل فضاءك الفكري الصناعي الذي فرضته عليك الظروف، وشتان ما بين

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ٢٣١.

الفضاء الطبيعي والصناعي، لأن الأول كما يقول ابن خلدون «هو الذي فطرت عليه»[1].

ولعلنا حين ندرك ذلك نـعرف لماذا يلح نجـيب الكيـلاني على البـحث عن «مصطلحات لها ارتـباط وثيق بتراثنا، وبالتجارب الأدبية والتـاريخية التي مرت بنا، وبالعقـيدة التي نؤمن بها، بدلاً مـن العيش في ظل المصطلحات الأجنبـية المسـتوردة الـتي كان لهـا أعـمق وأخطر الأثر في انحـراف مـسيـرتنا الأدبيـة الإسلامية»[2] وندرك كذلك لماذا عدل محمود السـعران عن استخدام المصطلح المعرَّب إلى المصطلح المترجَم، وآثر في الوقت الذي لا يجد فـيه المقابل العربي الملائم أن يستـعمل المصطلح الأوروبي؛ «وذلك كي لا يختلط التصـور العربي القديم بالتصور الأوروبي الحديث»[3] وللسبب نفسه كـانت النتيجة التي توصل إليهـا محـمد بدري عـبد الجليل هي قـوله: «ومن ثم، فلم يكن هناك بد من التعرف على ظروف المصطلح بما هي مقاصد، وبما هي تحديد لفترة تحول دلالي وفق جهة من الجهات داخل إطار معين»[4].

نماذج للمصطلحات المستخدمة في النقد الإسلامي المعاصر:

إن المصطلحات الموظفة في النقد الإسلامي المعاصر يمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع:

١ـ مصطلحات مأخوذة من التراث

٢ـ مصطلحات موضوعة

٣ـ مصطلحات غربية مترجمة

٤ـ مصطلحات غربية معربة.

---

(١) المقدمة ٢/ ١٠٣٥.

(٢) مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص١٤٧.

(٣) محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، ص١٤٦.

(٤) نفسه/ ١٤٧.

أولاً: المصطلحات المأخوذة من التراث:

وهذا النمط من المصطلحات استُغِلّ في ميدان النقد الإسلامي استغلالاً كبيراً، ولكن مع ذلك فهناك مصطلحات لم توظف، وهناك مصطلحات وظفت بشكل باهت، ومن بين تلك المصطلحات المستخدمة:

(بيت القصيد، الترابط، الالتحام، التنضيد، التنسيق، الآليات، الغرض الكلامي، العقيدة/ في مقابل الإيديولوجية، اللاشعور (اعتماداً على الآية ... ﴿**وهم لا يشعرون**﴾ الالتزام، الإبداع بمعنى البديع، الشعر العفيف، الشعر الماجن، المجاز، الصورة، والمشهد، التخييل، الفاصلة، القافية، الرؤيا/ الرؤية، عالم الشهادة عالم الغيب، التشاكل والمشاكلة، السرد، المقابلات الثنائية، الضدية، الصدق، البلاغة، التبليغ، المقام، المقال، الوسيلة والغاية، التسلية والمتعة، التنجيم، أسباب النزول (الحوار بين النص والواقع)، آليات النص العام والخاص، التلاوة، المناسبة (الانسجام بين السور والآيات)، الدلالة بين عموم اللفظ وخصوص السبب، مقاصد الشريعة، الناسخ والمنسوخ، أزلية النص (الخلود) أو (الإعجاز)، المطلق والمقيد، التفسير، التأويل، العلم اللدني، علم الظاهر، الإحياء، علوم الدنيا، علوم الدين، الظاهر والباطن، علوم القشر والصدف، علوم اللباب)(١).

ومن الواضح أن توظيف هذه المصطلحات لم يكن بالمستوى نفسه، فمنها ما

---

(١) انظر على الترتيب:

١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص ٧٣، ١٩٣، ٤٤، ٤٥، ٤٠.

٢) عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص: ١٨٩، ٥٠، ٦١، ٨٥.

٣) محمد إقبال: جمالية الأدب الإسلامي، ص: ١٨٨، مقال حضور الأدب الإسلامي، ص٥٠.

٤) نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص٢، آفاق، ص٦٧، ٦٨، ٦٩، ٥٠، ١٢١.

٥) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، ص ١٠٩، ١١٠.

وَجَدَ فـيه النقـد المعاصـر مناسبـة للآلية النقـدية الغربيـة، وهذه قد استـغلت استـغلالاً حسناً: الترابط، الـلاشعور، الإلزام، التصـوير، التخيـيل، التبليغ، البلاغة.

ومنهـا ما لم يوظف إلا قليـلاً، وربما وظف على استـحيـاء، مثل المـقام، المقال، الـغرض الكلامي، المقـاصد، الإعجـاز، أزلية النص، علوم الـلباب، علوم القـشر، المطلق والمقـيد، الدلالة بين عـموم اللفظ وخـصوص السـبب، التنجيم، أسباب النزول (الحوار بين النص والواقع) الإحياء، علم الظاهر، علم الباطن، عالم الحس عالم الشهادة».

ومنها ما لم يوظف مطلقاً بمعناه التراثي الإيجابي مع أنه قد وظف بلفظه في مجال آخر لمصطلح مـترجَم؛ مثل «الفضاء الفكري الطبيعي» في مـقابل الفضاء الفكري الصناعي، فـقد استـخدم ابن خلدون هذا المصطلح، وعـنى به المجال الفكري أو الإطار المرجعي أو الخلفـية الثقـافية، فلم يوظفه أحـد بهذا المعنى، ووظف مصطلح «الفضاء» بمعنى آخر سنراه من بعد.

كما أُهمِل مصطلح «التمييث»[1] الذي كان يستخدمـه الجاحظ ليعبر به عن عمـلية النضج الذي تمر به العـملية الإبداعـية قـبل مرحلة المخـاض والولادة، ويرادفه في المعنى مصطلح «التكبير» الذي استخـدمه الجاحظ أيضاً، كما يرادفه مصطلح «المخـض»[2] الذي استخـدمـه ابن طباطبا ليدل على الفكرة نفـسها، ولا شك أننا لو تتبعنا بدقة التـراث النقدي والبلاغي والفكري ودراسات القرآن والحديث، ولا سيمـا ما يتعلق بإعجاز القرآن، لوجدنا مـن المصطلحات الكثير

(١) الجاحظ: البـيان والتبـيين ٢/ ٤٢ والعبارة هي (والشـعراء إذا احتاجـوا إلى الرأي في معاظم التـدبير ومهمات الأمور ميثوه في صدروهم).

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١١. والعبارة هي (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى).

مما لم يوظَّف بصورة أساسية في مـيدان النقد الأدبي، ولعلنا لو نظرنا مثلاً إلى مصطلحي اللباب والقشور، لوجدناهما يرادفان مصطلحي: الشكل والمضمون، اللذين كثـيراً ما ننظر إليـهما على أنهـما يرادفان في التـراث مصطلحي اللفظ والمعنى، ولم يكن الأمر في عمق الدراسات التراثية التي اهتمت بالنص القرآني كذلك، فقد وظف الغزالي في **جواهر القرآن** مصطلح علوم القشر والصدف، ومصـطلح علوم اللباب أحـسن توظيف[1]، ووظف عـبد القـاهر الجرجـاني مصطلحاً في غاية الأهمية هو «معنى المعنى»، لكن لا أحد من النقاد الإسلاميين يعنَى بهذا المصطلح أو غيره من المصطلحات التي وضعـها عبد القاهر الجرجاني أو غيره مـثل ابن جني وأبي العلاء المعري أو السيوطي أو الزركـشي مثل كلمة «الفسـر»، «المفهـوم والمنطوق»، «الفواصل»، «المقـاصد»، «فـحوى الخطاب»، «لحن الخطاب»، «الاقتضاء»[2] إلخ.

ثانياً: المصطلحات الموضوعة حديثاً:

وأعترف مسبقاً أنه من الصعب حصرها وتمييزها من الموروثة والمترجمة، لسببين:

١ـ أن المصطلحات الموروثة لـم تمحص بعد، وأعتقـد أنها تحتـاج إلى دراسة أكاديمية تمحيصها، ولا سيما مـا يتعلق منها بمواجهة النص، لأننا أحوج إليها في ميـدان النقد الإسـلامي لإحيـائها وبث روح الجـدة فيـها، وقد قُـدِّمت بعض المعاجم في المصطلح الفلسفي والبلاغي، ولكن لم تُعنَ بالمصطلح النقدي[3].

(١) انظر: جواهر القرآن، ص٩، ٢٨٨.

(٢) انظر على سـبيل المثـال: الإتقان في علوم القـرآن ١/ ٣١ـ٣٢، البرهان في علوم الـقرآن ٣/ ٤٢٥، ٢/ ١٤٩، ٢١٧ـ٢٥٢. وانظر كذلك: نصر أبو زيد: مفهوم النص ص ٢٠١ـ٢٠٤.

(٣) انظر مثـلاً: جميل صليـبا: المسرح الفلسـفي، بدوي طبانة: المصطلح البـلاغي، جبور عـبد النور: المعجم الأدبي.

٢ـ إن حاجتنا إلى إحـصاء المصطلحات المترجـمة ضروري لاستخـدامها في الفضاء الفكري الإسلامي.

ولعل المحـاولة التي قـام بها الدكـتور عـبـد السلام المسـدي[1] في مـجال الأسلوبية والأسلوب خير مثال على أهمية هذه العـملية، لا سيما وقد ميز بين المصطلحـات والألفاظ الأجنبيـة، ووضع إلى جانب كل مـصطلح متـرجم ما يقابله بلفظه الأعجمي.

ولكي يتبين الأمر أكثر يمكن أن نضرب مثالاً لذلك بمصطلح «المقاصد»، فهو من المصطلحات الموروثة التي استـخدمت في مجال مقاصـد الشريعة التي يدل عليها النص القرآني، وهي التي حصرها العلماء في خمسة مقاصد هي: «حفظ العـقل، والنفس، والنسل، والمال، والدين»[2] ولكنهـا قـد استـخـدمت عند المحدثين بمعان، نـأخذ كمثال على ذلك الصـيغ التي استخدمـها فيهـا الدكتور محمد مفتاح في كتابه **دينامية النص**[3]:

١ـ المقصدية: أي: ذات ------------> موضوع، بمعنى أنَّ هناك توقاً ونزوعاً من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة».

٢ـ المقاصد الآجلة والعاجلة.

٣ـ إن الدراسات التي اعتنت بالمقصدية في بداية الأمر اهتمت بتفوق المتكلم.

٤ـ إننا حين وظفنا مفهوم المقصدية توخـينا الدينامية؛ إذ لدينا نصوص دينية آمرة أو ناهية.

(١) انظر ملحق كتاب: الأسلوبية والأسلوب، ص١٢٩.

(٢) الشاطبي: الموافقات ٢/ ٤.

(٣) دينامية النص، ص: ٨، ٤٥، ٤٦.

٥ـ المقصدية: نعني بها ما يكون محرِّكاً للمنتج من معتقدات وظنون وأوهام لإنجاز كلامه، سواء أكانت مشعوراً بها أم غير مشعور، وهي نفسها تكون لدى المتلقي في حالة وجود عقدة بينه وبين المنتج، وقد تكون مخالفة جزئياً أو كلياً في حالة عدم وجود العقدة، فالمقصدية إذن ليست واحدة، لأن هناك قطبين أساسيين يشاركان في صنع القرار اللغوي، وهما: المنتج والمتلقي في زمان ومكان معينين، لذلك يتعين تفريغ هذا المفهوم إلى عدة أنواع:

ـ مقصدية المنتج والمتلقي الحاضِرَين اللذين بينهما ميثاق تراضيا عنه، يحتوي على حقوق وواجبات.

ـ مقصدية المنتج المضمرة، والتي يحاول المتلقي المعاصر له وسع جهده استكشافها بناءً على قرائن خارجية ونصية، وقد يوفَّق بعض التوفيق، وقد يخيب مسعاه، ولكن تأويله في نهاية المطاف هو نتيجة لمقصديته.

ـ مقصدية المنتج المعلنة، التي يحاول المتلقي الذي ليس بمعاصر أن يفهمها ويتأولها.

ـ مقصدية المنتج المضمرة التي يسعى المتلقي الذي ليس بمعاصر له أن يستخرج حساب تأويلها، ولكن مهمته حينئذ عسيرة جداً.

لهذا كله، فإنه يجب أن يؤخذ بنظرية المقصدية بالمعنى الضعيف، إذ لا تحصل المطابقة بين مقصديتي المنتج والمتلقي إلا في أذهان المنظرين الميكانيكيين الذين يقفزون على دور المتلقي في العملية الخطابية، ويغضُّون الطرف عن شروط التواصل الأخرى»[1].

ـ «المقصدية الاجتماعية: أي كل خلفيات الشاعر الثقافية والسياسية

(١) دينامية النص، ٨٢ـ٨٣.

والاقتصادية فمقصدية الشاعر اجتماعية توجه تناسل النص إذن وتحدد نوعيته»[1].

فأنت ترى كيف استخدم المصطلح التراثي في ضوء نظرية غربية هي النظرية السيميوطيقية[2].

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة إلى مصطلح واسع الانتشار في الفضاء الفكري الإسلامي عند القدماء كما تبين عند الشـاطبي، ولا سيما في كتابه **الموافقات**، وعند المُحدَثين، كمـا يتجلى على الخصوص عند محمـد الطاهر بن عاشور[3] فإن الأمر أكثر تأزماً في غيره. ولذا وجدنا المعاصرين يهملونه أحياناً ويرفضونه أخرى في ظل النظريات الغربية، ولا سيما التيارات التداولية[4] مما يبين خطورة التداخل في المصطلحـات الموضوعية بين مـستويين: مسـتوى التراث ومـستوى المترجَم، وقد يكون من المفيد هنا أن نعرض بعض المصطلحات الموضوعة بغض النظر عن تقاطعها مع أي مستوى من المستويين المذكورين، فنذكر مثلاً:

(الانسجام، تأويل الفـضاء، بؤرة القصيدة/ بيت القصيـد/ الجملة الهدف، انسجام النص القرآني، التوتر، والتوتر العلوي، التـجربة الشعورية، الإشراقة/ شـرارة الإبداع/ الإلهام/ إرادة الإبداع، الأصـالة (أن ينبع تفكيـرنا من القـيم الإسلامية)، الفرادة، التراكمية، الفن الإسلامي، الواقعية الإسلامية، التناسق/ الانسـجـام، الإيقـاع الداخلي، المنـطق الوجـداني، القـيم الشـعـورية، أدب الانحلال، الأدب الإلحادي، الثـابت، المتغير، الرؤية الإسلامـية (عندما تكون بصرية) الرؤيا الإسـلامية (عندمـا تكون قلبية)، المضـامين الجماليـة، الحقيـقة

(١) دينامية النص، ١١٩.

(٢) نفسه/ ٨.

(٣) انظر كتاب المقاصد لابن عاشور.

(٤) محمد مفتاح: دينامية النص هامش ص٨٢.

الجمالية الإسلامية، الواقع الحقيقي، (يشمل المادي+ الروحي)، الرؤية الكونية، الانفتاح، الأحادية (النظرة الأحادية) سلطة التأويل، الرسالة، والرسالة الحضارية، الثنائية الضدية (المقابلة + الطباق)، عقلية اليسار، الانتقائية/ الانتخابية، (التصوير الانتقائي) التمثل، المنهج الإسلامي، الشخصية، والشخصية الربانية، التبشير، الشفافية، الهدفية، عالم المثال، عالم الغيب، عالم الشهادة، نبل الغاية، الإسلامية، إسلامية المعرفة، التفسير الأحادي، الواقعية الإيجابية، الرؤية الجديدة، التجربة الصوفية، جمالية التعبير . . .)[1].

ثالثاً: المصطلحات المترجمة

ولعل هذه المصطلحات تغطي مساحة كبيرة في النقد الإسلامي الذي أنتجه جيل بدأ في الكتابة النقدية الملتزمة إسلامياً في السبعينيات والثمانينيات، ويقل توظيفها عند الذين كتبوا قبل ذلك مثل سيد قطب ومحمد قطب، ويلاحظ كذلك أن التركيب يعمد أحياناً إلى الخلط بين اللفظ العربي واللفظ الأعجمي لغرض النحت على الطريقة الغربية؛ مثل «البنيات السيموسردية»[2].

ثم هناك مصطلحات أخرى كانت في أصلها تراثية، ولكن النقد الغربي

(١) انظر على الترتيب: ديناميسة النص ص: ٨، ٢٨، ٤٥، ٨٢، ٨٣، ٧٠، ٧١، ٧٣، ٢١٠، عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص: ٤٢، ٤١، ٤٠، ٣٣، زهير المنصور: مقدمة في منهج الإبداع: ٨٤، ٩٣، سيد قطب: التصوير الفني ص: ٧٢ـ٧٤، ٨٥، النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص، ٧، ١٢، ٢٠، ٢٥، ١٨٢، دراسات إسلامية، ص١٤٧، مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، ص: ٥، ٢٨، ٢٦، ٤١، ٨١، ١١١، جمالية الأدب الإسلامي، ص: ٣٦، ٥٦، ٩٩، ٩٧، ١١٤، ١٩٣، مقال حضور الأدب الإسلامي، الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، ص: ٢٧، ٢١، ٤٢، ٦٠، ٦١، ٦٨، ٧٠، ١١١، ١٢٠، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ١٢١، الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص: ٣٠، ٤٦، ٦٧، ١٣٢، محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص: ١٩، ١٦٠، ٩، ٢٣، ٣٩، ٤٠، ١٥١، ٢٢، ١٠٦.

(٢) محمد مفتاح: دينامية النص، ص١٥.

وظفهـا بصورة أخرى قلده فيـها بعض النقاد، فـأضحت غامضـة الدلالة مثل «الفضاء»، «التناص» «النص» «الخطاب».

وسنذكر جملة من المصطلحات التي نعتقـد أنها مترجمة، ولكن المؤسف أن توظيف هذه المصطلحـات كـان أفضل أن يكتب بجـانبـه اللفظ الأصلي الذي يكشف أكثر عن المقاصد المتوخاة من المصطلح. وقد فعل بعضهم ذلك، ولكن قلمـا يحدث، ومـثل هذه المصطلحـات: «الاستـدلال/ inference، الفـضاء الهندسي، الفـضاء الأسود، والأبـيض، والفضاء الـزماني، الفضـاء المكاني، القونيـة الفضائية، النفـيية/ ne'gativite، الخطاب، الخطاب العلمي، الخطاب الشعـري، تناسل الخطاب الشعري النشـاط الحيوي للنفس/ الليبـيدو libido، التسـامي، رؤية العالم والكون، الحدث المأساوي، الحـدث الملهاوي، العبـثية، اللامعـقول، المنظور النقدي، التـناص، البنية العمـيقة، ملفـوظات الحالات، ملفوظات التحولات، اللغة الشعرية، التعدد اللساني، الأسلبة/ la stylisation، الموضوعـاتي، حوار النصوص، التـداعي، المناهج اللسانية، الثـابت البنيوي، الجملة الهـدف، الجملة المكثفـة، نمو النص، المرسِل، المرسَل إليه، التـحويل، البنيوية المعلوماتية، الاسترداد retrieval»[1].

إن المصطلحـات المترجـمة قد تأتي في المـرتبة بعد المـصطلحات الموضـوعة لأهميتها في ضمان مسايرة الإنتاج النقدي الغربي الذي لا يستهان به ولا شك، ولكن هناك صعوبـة كبيرة قد يجـدها المترجم حين يعمد إلى ترجـمة مصطلح

(١) محمد مفتاح: دينامية النص، ص: ١٨، ٢٨، ٣٩، ٤٧، ٥٧، ٥٥، ٤١، محمد قطب: دراسات في النفس الإنسانية ص: ٢٠، ١٩٧، استراتيجية النقد، ص: ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٣، مدخل إلى نظريـة الأدب الإسـلامي، ص: ١٦٠، ١٥٠، ١٨٧، ديناميـــة النص، ص٦٠، ٨٢، ٩٤، ١٩٢، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٥، ١٢، ١٥، ٢٨.

معين، وقد أحس بهذه الصعوبة المستشرقون وهم يتعاملون مع التراث الإسلامي، ونذكر على سبيل المثال مصطلح «الذمة» الذي قال فيه «مونتجومري وات»: أصبحت الفكرة الرئيسة في علاقات الأمة مع سائر الجماعات هي الفكرة الكامنة في كلمة «ذمة»، وهذه الكلمة غامضة من بعض النواحي، ويبدو أن معناها القديم هو «ميثاق» أو «محالفة» وإن كان هذا المعنى بعيداً جداً عن معنى الفعل «ذم» أي «وبخ»؛ وتستعمل كلمة «ذمة» مرتين في القرآن بمعنى «ميثاق»، ثم اتسع المعنى وأصبح يعبر عن «ميثاقٍ يضمن الأمن»، ثم أصبحت كلمة «ذمة» تعني «ضمانة الأمن» أو «الحماية» وربما لم تستطع في الحقيقة عقولنا الغربية التوصل إلى معرفة المعنى الدقيق لكلمة «ذمة»، وهكذا وجدنا هذه الكلمة الغامضة في منتصف الطريق بين معنيين، وأفضل شيء هو الاستعانة بالأمثلة»[١].

فما الذي يستنتج من هذا النص بخصوص مشكلة «المصطلح»؟

إننا يمكن أن نستنبط من ذلك:

١ـ أن الأمم كلها تجد صعوبات في وضع البديل الاصطلاحي في حالة الترجمة، وهذا يبين طبيعة المعاناة التي يجدها المترجمون الجادون في ترجمة المصطلحات العلمية، ولا شك أن الأمر يزداد عسراً في ترجمة المصطلحات النقدية، لأنها عندئذ تكون كلاماً على كلام، وهو صعب كما أشار إلى ذلك الباقلاني وأبو حيان التوحيدي[٢].

٢ـ أن المصطلح تأتي صعوبته في الترجمة من كونه وضع في الأصل ليختزن فكراً، ألا ترى أنه قال «الفكرة الكامنة في كلمة: ذمة».

---

(١) مونتجومري وات: محمد في المدينة، ص: ٣٧١، تعريب شعبان بركات.

(٢) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص٢٠٣، أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ص١٣١.

٣ـ أن ترجمة المصطلح لا تتم فيه الدقة إلا بتتبع الصيغ التعبيرية التي يوظَّف فيها.

٤ـ أن العقل المترجَمَ إليه يختلف عن العقل المترجَمِ منه، مما يصعب التوصل إلى معـرفة المعنى الدقيق لـلمصطلح، أي إن المصطلح يرتبط بالفـضاء الفكري الذي وضع فيـه، ولذلك قال هذا الباحث الجـاد معترفـاً: «ربما لم تستطع في الحقيقة عقولنا الغربية التوصل إلى معرفة المعنى الدقيق».

فأسند العجـز إلى العقول الغربية التي من بينها عـقله، ولم يسنده إلى نفسه فقط، وبين أن حل المشكلة يكمن «في الاسـتعانة بالأمثلة»، وأخـذ يسرد أمثلة كثيرة تجنبنا إيرادها هنا تلافياً للاستطراد وتجنُّباً للإطالة.

وتنبغي الإشارة إلى أننا نحن كثيراً مـا نتكاسل في أمر ترجمة المصطلحات، إذ نتوقف عند دلالتها اللغوية، متناسين الفضاء الفكري الذي يتميز بتميُّز ثوابت الحضارات المختلفة ومتغيراتها.

بل مما هو أمـرُّ وأدهى أننا كثـيراً مـا يؤدي بنا الإسراع في العـمل العلمي، الذي قد يحتاج إلى فترة من النضج، إلى التـرجمة الرديئة وربما إلى التعريب، وإنما يدفعنا إلى السرعة تصورنا للعمل المعرفي والبحث العلمي في إطار المنفعة الشخـصيـة، فنحن، بحكم هذا التصـور المفروض من طرف الأنظمـة التي لا تختزن علماً ومعرفة وفكراً، وإنما تختزن سلطة تتخذ العلم وسيلة للعيش، قلَّما نجد من يبحث في ميدان العلم للعلم وكشف الحقيقة كما هو الحال عند قدمائنا أو عند علمـاء الغرب المعـاصر، ولذا لم نسـتطع أن نجد في المنتـوج الثقـافي المعاصر ـ علـى سعته ـ ما يغنيـنا مثلاً عن **الموافـقات** للشاطبي، أو عن **لسان العرب** لابن منظور، أو عن غيرهما، وما أكـثرهم، حتى على مستوى الإبداع الشعري.

رابعاً: المصطلحات المعربة:

وهذا النمط من المصطلحات صار (تقليعة)، بحيث يلجأ إليه بعض النقاد حتى لو وجد المصطلح المترجَم كما لو أن الناقد يجد لذة في العسر والتعقيد، ونضرب مثلاً لذلك هذه المصطلحات، وهي قليل من كثير:

«السيميائية، السيميوطيقية، الأسيستمية، الدينامية/ التفاعل والصراع، السوسيولوجية، الاستراتيجية، مورفولوجية، الطبولوجيا، الفسيولوجيا، البيولوجيا، الميتافيزيقية، الباثولوجيا، الأستاطيقا، التيمه، إيديولوجية الديناميكية، الرومانتيكي، الجيولوجي، البيولوجي (التاريخ النفسي)، الدراما، الكاريكاتور، دينامية العملية الشعرية، التيكنيك الفني، التيكنيك القصصي»[1].

ومن الطبيعي أن يلاحظ أي قارئ للنقد سيئات هذه المصطلحات، إذ إنها تربطنا بالضرورة باللغات الأجنبية، وتفرض علينا ـ فوق ذلك ـ الممارسة الفكرية للفضاء الفكري الذي صنعت فيه، وتجعلنا بذلك أسرى ذلك الفكر مما يؤدي إلى الجمود والتبعية والغموض، إن المصطلحات المعربة لا تؤدي إلا إلى الغموض والتبعية.

أ ـ الغموض: وهي الظاهرة التي تستولي على النصوص النقدية التي تستخدم المصطلحات المعربة، لأن من طبيعة هذه المصطلحات أن تبقى عالقة بالفضاء الفكري الذي نشأت فيه، يصعب عليها أن تنسجم صوتاً وفهماً مع النص الذي

(١) انظر على سبيل المثال: محمد مفتاح: دينامية النص، ص: ٨، ٩، ١٢، ١٣، ١٦، زهير المنصور: مقدمة في منهج الإبداع، ص١١٢، ١٤٣، استراتيجية النقد ص: ١١٤ جمالية الأدب الإسلامي، ص٩٤، مدخل إلى الأدب الإسلامي، ص: ٤٢، ١٣٨، ١٤٢، محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص١٩، ٢٠، ١١٠، ١٢٢، آفاق الأدب الإسلامي، ص٢١.

عُرِّبت فيه، ولعل القدماء ومنهم أبو حيـان التوحيدي الذي قال: «لا سبيل إلى إحداث لغة في لغة مقررة بين أهلها»[1]، كانوا يقصدون ما يؤول إليه أمر هذه الظاهرة، ولنضرب لذلك مثلاً بهذا النص للدكتور جابر عصفور: «ولكن النقد المدرك ـ بدوره ـ يؤثر لاشك في تكييف مـوضوع إدراكه، فيـساهم ـ من ثَمَّ ـ في تحديد الوضع الأنطولوجي للعمل الأدبي وبعده المعرفي على السواء»[2].

يبدو أن كلمة «الأنطولوجي» لها ثقل كبير في «دلالة النص»، عليها يتوقف فهم مقاصد الناقد، فماذا يلزمني الآن؟ يمكنك أن تتصورني باهتاً حائراً متذبذباً بين أن أتقـصى معنى المصطلـح، فأفـهم خلفيـته ومن ثم أغـراض النص، أو أتجاوزه مهزوماً مفضِّلاً الكسل العقلي والراحة المؤلمة على البحث والتنقيب.

لا بأس أن أقنع نفـسي بضرورة البـحث عن المعنى، وقـد أختـار معـجم: **المفاهيم والألفاظ في الفلسـفة الحديثة** فماذا يقول عنهـا؟ يقول: «الأنطولوجيا أو علم الوجود onotologie ـ ontology علم الوجود في ذاته ontos في اليونـانية تعني الوجود، وهي قـسم من الفلسفة يبحث في أسـاس الوجود دون الاعتناء بالمؤثرات العرضيـة الحادثية التي تطرأ عليه، وأفلاطـون بحث في الأنطولوجيا في الكتاب السابع من **الجمهورية** مثلاً، وفي عدة محاورات أخرى، كما تعتبر فلسفات سبينوزا وهيجل وهايدجر من الفلسفات الأنطولوجية، كل منها بحث في قضية الوجود المطلق الأنطولوجي (الدليل) «argument» ontlogique (argument) ontologic ـ الدليل على وجود الله الذي جاء عند الفيلسوف الديني أنسالم في رسالته **الإيمان يهدي العقل** ثم حوره ديكارت في **التأمـلات الفلسفـية** وناقشه

(1) الإمتاع والمؤانسة: ١/ ١٢٢.

(2) المرايا المتجاورة، ص٣٠٠.

وعارضه كانْت في **نقد الفكر الخالص** . . . »[1].

والآن أسأل نفسي هل حصلت من هذا المعجم على ما يعينني على فهم النص النقدي الصغير الذي كنت بصدد دراسته كمثال؟

إني أشعر أن الغموض يزداد أكثر، إذ إن المصطلح كما ترى له خلفيات ثقافية ومعرفية تمتد في عمق الثقافة الغربية إلى العهد اليوناني عند أفلاطون، مروراً بسبينوزا وهيجل وهايدجر، ثم الفيلسوف الديني أنسالم، ثم الفيلسوف العقلي ديكارت ثم كانْت، فكم يلزمني من الوقت لكي أمسك بدلالة هذا المصطلح فأفهم ماذا يريد الدكتور جابر عصفور أن يقول وهو يدرس ناقداً عربياً مسلماً هو الدكتور طه حسين؟

ب ـ التبعية: دعني من الغموض، فقد يكون أهون فأعتمد التأويل للمصطلح كما فعل جابر عصفور حينما قال قبل ذلك النص بقليل: «ومن الممكن أن أوضح هذا الأساس الموضوعي للنقد بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوجية) للعمل الأدبي . . . »[2]، وتكون الكلمة تعني «الوجود في ذاته».

ولكن هل يمكن أن أتخلص من التبعية الفكرية؟ ألست ترى أن شرح المعجم للمصطلح قد دفعنا دفعاً إلى بحر عميق نجهل العوم فيه تماماً، ألست ترى أننا إن دخلنا هذا البحر الثقافي سنضطر اضطراراً إلى فهم التصور الفلسفي اليوناني للوجود وسندخل مرغمين إلى فكرة تعدد الآلهة وصراعها، حتى إذا خرجنا منها، ألفينا أنفسنا منساقين إلى معرفة تصور سبينوزا في القرن السابع عشر، ثم

---

(١) يوسف الصديق: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، ص١٥٨.

(٢) المرايا المتجاورة: ص٣٠٠.

إنه فيلسوف هولندي النشأة، لكنه من أصل يهـودي، فنحن أمام ذهنية تختلف تماماً عن ذهنيـة أفلاطون، فـإذا نظرنا إلى هايدجر وجدناه فـيلسوفـا ألمانياً من مؤسسي الوجـودية. وكذلك هيجل صاحب الجدلية المعـروفة، ثم إذا جئنا إلى القديس أنسالم، وهو من مواليد القرن الحادي عـشر في إيطاليا، اعتمد الكمال في الكون للوصول إلى معرفة الله، ألفينا أنفسنا في ثقافة أخرى، وهكذا. . . .

إن كل ذلك الانتقال قد يكون مهماً للاطلاع والمعرفة، ولكن متى أعود إلى أصالتي، متى أبـحث في دلالة المصطلح كما ورد عند محـمد ﷺ والفارابي، وعبد القاهر الجـرجاني، وابن خلدون؟ إن ذلك لن يحدث لأن المصطلح الذي وُظِّف لا يدفعني إلا إلى الفضاء الفكري الذي نشأ وترعرع في أحضانه!! .

* * *

الباب الخامس
النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر

الفصل الأول: نقد الشعر

الفصل الثاني: نقد القصة

الفصل الثالث: نقد المسرح



تــوطئــة

إن النقد التطبيقي يتميز بصعوبة فائقة حتى لنجد ناقداً مثل ديفد ديتشس كان يرى أن الناقد إذا تحــول من جو التأمل النظري، وهو لطيف أثيــر، إلى التطبيق يكون قد تحول إلى هجير حلبة الصراع في الممارسة الأدبية العلمية[1].

وقد يكون النقــد التطبيقي الذي يــتحرك في مجــال التصور الإســلامي أشد صعوبة، لكونه يحلل ويفسر ويقيم ويحكم في ضوء الفضاء الفكري الإسلامي الذي يتمــيز بسعة الرؤية وأفق التــصور، والتزام الثوابت، والحــرص على عدم الخلط بينها وبين المتــغيرات، واتخاذه من "المعــجز" مثالاً في التــصور والأدلة والهدفية.

ولا شك أن الممارسات النقدية التي قام بها النقاد الإسلاميون المعاصرون في مجال نقد الشعر كثيرة ومتنوعة، فمنها ما يقوم على دراسة الموضوعات، ومنها ما يواجه النص من حيث الهدفية وبيان الرسالة التي يحملها، ومنها ما يواجهه لإبراز النواحي الجمــالية التي تميــز الجماليــة الإسلاميــة عن غيرها، ومنهــا ما يستخدم المواجهة بشكل كامل يشــمل المفهوم والمنطوق، أو ما يعبَّر عنه بالشكل والمضــمون، وكل ذلك يضع ـ ولا شك ـ مــعالــم أساسـية للمــفارقــات التي ستكشف مــن خلالها الفــروق بين الأدب الإسلامي وغــيره من الآداب، ليس على المستوى النظري الذي قد يفتقر إلى البرهان، ولكن على المستوى التطبيقي العملي الذي يقدم الحجــة المقنعة عن ضرورته للبشرية، وأهميتــه كبديل صالح

(١) انظر بتوسع: أحمــد رحماني (مخطوط) النقــد الجمالي واللغوي في القــرن الرابع الهجري، ص٥٦ (رسالة ماجستير ـ قسنطينة عام ١٩٨٨).

لإخراج الناس من الظلمات إلى النور، ولعل محمد رشيد عبيد قد عبر عن ذلك بقوله: «إن ممارسة قراءةٍ شعريةٍ لدواوين الشعر الإسلامي المعاصر توقفنا على مدى وضوح الرؤية الشعرية الإسلامية لغاية الوجود وأبعادها الآفاقية العميقة الشفافة، وتسمعنا النبض الحيوي الهدار، والدفق السلالي المرتعش لحروف هذا الشعر السيال المنساب عبر دروب الحياة الطيبة، والمضمَّخ بعبق التفاؤل والألفة والتناغم مع الوجود والموجود... والتقينا رواده راسخي الأقدام أسطوريِّي اليقين في مواجهة الموت، ممعنين حتى الصميم في كسر قشرته الصلبة والإبحار إلى ما ورائياته الخلودية المترعة بالنداوة والاخضرار والنقاء»(١).

إننا سنلحظ أن النقاد الإسلاميين الذين عاشوا تجربة النقد التطبيقي قد أحسوا، ربما أكثر من الذين اهتموا بالجانب النظري، أن من الضروري تمثل الفضاء الفكري الطبيعي الذي أُنتجت فيه، وتولَّدت في أحضانه الأعمال الإبداعية شعرًا كانت أو نثراً؛ ولعل من النقاد الذين أدركوا ذلك ولاحظوه من كثب الدكتور مصطفى عليان في دراسته التي نهج فيها نهجاً موضوعاتياً، إذ قال: «وقراءة هذا الأدب (يعني أدب صدر الإسلام) إنما تؤتي ثمارها إذا حاولنا أن نقترب من أصول التجارب التي بعثته بتمثلها فكرياً وروحياً، واستيعاب الأحوال التي أحاطت به من مكان وزمان وروافد ومؤثرات. إننا حين نقرؤه بهذه الكيفية سنرى فيه تميزاً أدبياً وفنياً، أما إذا تناولناه بأذواق غيرنا، وبروح غريبة عن أجوائه، وبنفسية غير متطابقة مع نفسية أصحابه، وبأحكام مسبقة ومواقف مستعارة، فلن نرى فيه إلا ما رآه غيرنا، ولن نصل إلا إلى ما ردده من كان سابقاً لنا»(٢).

---

(١) محمد رشيد عبيد: الحياة في الشعر الإسلامي المعاصر (مقال) مجلة المشكاة، ع١٢، ١٩٩٠.

(٢) مصطفى عليان: مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي، ص٢٠.

وقد لاحظنا في القسم الذي تحدثنا فيه عن النقد النظري أن هذا النقد الذي نبحثه لم يكن نقداً دينياً كما كان النقد الديني في ظل المسيحية(1)، كلا ولم يكن نقداً أخلاقياً كالنقد الذي كان عند أفلاطون(2) أو بعض قدماء المسلمين مثل ابن شرف القيرواني(3)، لا ولم يكن إيديولوجياً كالنقد الماركسي(4)، وإنما كان نقداً إسلامياً، بمعنى أنه يفسر ويشرح ويتذوق ويحكم في ظل التصور الإسلامي للكون والحياة، من حيث إن النص الأدبي كل متكامل فيه الفكر، وفيه الأخلاق، وفيه الجمال، وقد صيغ بلغة لها خصائصها التصويرية والصوتية والدلالية.

ولعل الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو بصدد الحديث عن الموقف الأخلاقي من الأدبية، قد انتبه إلى ذلك، فقال: «... ويفهم من هذا أن الإسلام لم يكن له أي تأثير إيجابي على الأدب والنقد، وهذا في رأينا صحيح عندما نفهم الدين على أنه مجموعة من التعاليم، وأنَّ ما يمكن أن يتصل منه بميدان الأدب هو الجانب التوجيهي الأخلاقي، وهذه الحقيقة هي التي يعنينا تقريرها هنا، ولكن الإسلام كان له أثر واضح في الميدان الأدبي؛ لأنه لم يكن مجرد تعاليم، بل كان له كتاب أدبي معجز يتحدى كل أدب، وهذا الكتاب في قمته العالية من البلاغة فقد أثر في الشعراء كما أثر في النقاد، «ولعله بسببه وجدت دراسات بلاغية استقلت وحدها بكتب كاملة كثيرة، فضلاً عن أنها انبثت في أغلب كتب النقد والبلاغة، وقد كانت هذه الدراسات تدور حول

(1) انظر مثلا: النقد الجمالي لأندريه ريشار، ترجمة هنري رغيب، ص٦٧-٧٢.

(2) نفسه/ ٧٢-٧٨.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٤٦٤.

(4) أندريه ريشار: النقد الجمالي، ص١١٦.

مشكلة الإعجاز كما هو معروف، وتفرعت عنها الكتب التي بحثت في نظم القرآن»[١]. كما شرح تلك الفكرة بشكل مفصل في كتابه القيم **الفن والإنسان**، وانتهى مثلاً بخصوص ظاهرة الزخرفة إلى القول: «لم تكن الزخارف التي حُلِّيت بها المساجد مجرد أشكال زخرفية لا طائل وراءها سوى ما تمنحه لمشاهدها من قيمة جمالية حسية صرف، بل كان لها ـ في الغالب ـ مضمونها الروحي النابع من التصورات الأساسية للإنسان المسلم فيما يختص بالكون والله والإنسان والعلاقات الرهيفة الراسخة في الوقت نفسه في نفس الإنسان، والتي تربطه بهذه الأشياء»[٢]. والسر الذي يقف وراء طابع الإسلامية في الفن الإسلامي إنما يعود إلى «أن الفنان المسلم حين كان يعمل في تغطية جدران المسجد بالرسوم ـ حيث ترعرع الفن الإسلامي ـ كان يعمل وهو يستشعر في نفسه الحضرة الإلهية، أليس المسجد بيتَ الله؟ وهل كان في مقدوره أن يعبث بالخطوط والألوان في بيت الله مجرد عبث؟ . . . فالطابع الأساسي للفن يمثل التصور الديني الذي يكمن فيه روح حضارة من الحضارات»[٣].

هكذا يتبين لنا النقد الإسلامي؛ إذ يتغلغل في الحياة الفنية ليفسرها ويوجهها ويقيمها ليحكم عليها على المستوى النظري، مخالفاً للنقد الإيديولوجي، والأخلاقي والديني[٤] ليكون منهجاً قائماً بذاته، فهل سنجده كذلك على المستوى التطبيقي؟

لكي نتبين ذلك ينبغي أن نقسم هذا القسم من الدراسة بحسب الألوان

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٨٧-١٨٨.

(٢) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص٧٠.

(٣) نفسه/ ٧١-٧٢.

(٤) الفرق بين النقد الإسلامي والنقد الديني هو أن الأول محدد المرجعية، فمرجعيته القرآن والسنة، بينما الثاني يتخذ من فكرة الدين مرجعيته، بغض النظر عن المصدر، فقد تكون مسيحية أو يهودية أو بوذية.

الأدبية التي جرت حولها الدراسات الأدبية، وسنبدأ بنقد الشعر، ثم نقد الرواية والقصة، ثم نقد المسرح. وقد كان من أهداف البحث أن يقدم صورة عن نقد أدب الأطفال، لولا أن ذلك قد يؤدي إلى التكرار لكل تلك الألوان الأدبية من شعر وقصة ومسرح.

وقبل أن نشرع في تفصيل الحديث عن تلك الألوان الأدبية ينبغي أن نتوقف بعض الشيء عند كتاب أراه مهماً في مجال النقد التطبيقي، ولكنه لا يصلح لأن يدخل تحت أي فصل من الفصول التي حددت بحسب الألوان الأدبية، وذلك لأن هذه الدراسة تشمل نقد الأدب بصفة عامة، ونقد الفكر بصفة خاصة بما في ذلك اتجاهات الصحف، والاتجاهات السياسية، ومن هنا فضلنا الحديث عنها أولاً وقبل كل شيء، وأعني بذلك دراسة الدكتور محمد محمد حسين التي عنوانها: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**[1]، فهذه الدراسة شملت الشعر والنثر والفكر، فقد عرض صاحبها لكل التيارات الفكرية التي كانت تتصارع في العالم العربي، ولكنه خصص مصر، فتحدث عن طه حسين وسلامة موسى والرافعي وجبران خليل جبران وولي الدين يكن ومصطفى لطفي المنفلوطي، كما تحدث عن الصحف والمجلات والسياسيين والعلماء والمفكرين والشعراء أمثال شوقي، وحافظ إبراهيم وأحمد محرم. ولسعة الموضوع وأهميته قسم الباحث كتابه جزأين:

أما الجزء الأول، فقد تناول فيه: مسائل أساسية في الصراع الفكري بين الإسلاميين والتغريبيين؛ ومنها (الجامعة الإسلامية في مقابل الجامعة المصرية، ومحنة المؤتمر القبطي في مقابل المؤتمر المصري، ومختلف التيارات السياسية التي كانت تتصارع زمن الاحتلال الإنجليزي، ومختلف النزعات الإصلاحية).

(١) محمد محمد حسين: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، دار النهضة بيروت. ط٣، ١٩٧٢.

وقد بين من خلال كل ذلك أن المطالبين بالإصلاح كانوا طائفتين: فريقاً يأخذ بأساليب الحضارة الغربية، وفريقاً يدعو إلى الاحتفاظ بالتقاليد الإسلامية، وقد «ظهرت آثار هذين التيارين في السياسة، فكان أنصار الجامعة القومية يمثلون الفريق الأول، وكان أنصار الجامعة الإسلامية يمثلون الفريق الثاني. وظهرت في الأدب وفي الفن، فكان هناك فريق يتخذ مثله الفنية من الأوروبيين، وكان هناك فريق آخر يستمد قيمه من قديم العرب ومن تقاليد الشرق . . . وقد نشأ عن هذين التيارين المتباينين تناقض في الحياة المصرية التي جمعت بين المحافظة المتزمتة والتطرف في الأخذ بأسباب المدنية الغربية، والتوسط الذي يأخذ من كل من الاتجاهين بنصيب»[1].

ومن البديهي أن يتوقف الناقد عند كثير من القصائد الشعرية والقصص والمقالات، ليكشف عن طبيعة الصراع الذي ذهب بالمجتمع المصري، وجعله لقمة سائغة في فم العدو الإنجليزي، الذي كان يزود النار بالبنزين لينتصر لفكرته في النهاية، وكان من بين أهم القصائد التي عرض لها قصيدة محرم التي يقول فيها:

تذكَّرَ ماضي دِينه فتوجَّعا	وأحزَنَه ما نابه فتفجَّعا
وأهلكَهُ من قومه أنَّ قومَه	بعمياءَ يأبى غيمُها أن يقشَّعا
وكائِن دعاهم بالقوافي إلى الهُدى	فلو أسمَعَ الصمَّ الدعاءُ لأَسْمَعَا
لقد زادَهم ذاك الدعاءُ صلابةً	فيا ليته لم يُسمِعِ الصوتَ إذْ دعا
وكيف وجومُ المرءِ أصبح دينُهُ	مُهانًا وقد كان العزيزَ الممَنَّعا؟
هُمُ ضيَّعوا ما استُودِعُوا من نفائس	أراها بأيدي القوم نهبًا مُوزَّعا

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ص ٢٥٥.

وهم خذلُوا الدينَ القويمَ وزعزعوا جوانبَه حتى وَهَى وتضعضَعا

وما كنت أخشى أن أرى الدين ذلّةً ولا أن أراه بعد أمْنٍ مُروَّعا

تصدَّعَ قلبي رحمةً لمصابه وليس عجيباً منه أن يتصدَّعا!![1]

والواقع أن الدكتور محمد حسين قد توقف عند أعمال كثيرة من هذا النوع الذي ـ كما يقول ـ قد غذى به «معظم الشعراء هذا الاتجاه الإسلامي بما كانوا ينشرون من شعر يمجد أبطال الإسلام، ويستنبط الموعظة من تاريخهم، ويقدم القدوة الحسنة للشباب من حياتهم، وكان شوقي أبرز الشعراء الذين غَذَّوا هذا الاتجاه في قصائده الإسلامية المتعددة»[2].

أما الجزء الثاني: فقد تناول: (قضية الخلافة الإسلامية في مقابل مسألة الجامعة العربية، وتناول مسألة القديم والجديد، والدعوات الهدامة، وتوازن القوى).

وقد تعرض في هذا الجزء على الخصوص لمجموعة من الكتب؛ منها كتاب **إلى أين يتجه الإسلام whither Islam**، وقد اشترك في تأليفه جماعة من المستشرقين المختلفي الأجناس وأشرف على جمعه وتأليفه (هـ.أ.ر. جب H.A.R. Gibb)، والكتاب يلخص مسألة تؤرِّق الغرب؛ هي أن «الإسلام ليس مجرد مجموعة من القوانين الدينية ولكنه حضارة كاملة»[3]. ومنها كتاب **اليوم والغد** لسلامة موسى، ذلك الكتاب الذي أراد أن يفصل مصر عن الشرق، لدرجة أنه كان يقول: «كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له وشعوري بأنه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقي بها»[4]

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ١/ ٣١٣.

(٢) نفسه ١/ ٣١٥.

(٣) نفسه ٢/ ٢١٢.

(٤) نفسه٢/ ٢٢٢.

ومنها كتاب **مستقبل الثقافة في مصر** لطه حسين، وهو الذي كان يرى أن وحدة الدين واللغة لا تصلح أساساً للوحدة السياسية[1]، ومنها كتاب **المعركة بين القديم والجديد** لمصطفى صادق الرافعي، الذي يكشف أن المعركة بين القديم والجديد هي معركة بين المحافظين على الدين واللغة العربية والتراث الإسلامي، وبين أعداء التراث من التغريبيين والمتفرنجين[2].

وفضلاً عن ذلك كله، فقد توقف عند الاتجاه الفكري للصحف، وبيّن أن المستشرق (جب Gibb) كان يقرر ارتياحه؛ لأن «الصحافة هي أقوى الأدوات الأوروبية وأعظمها نفوذاً في العالم الإسلامي... وأن مديري الصحف اليومية ينتمون في معظمهم إلى من يسميهم التقدميين، ولذلك كان معظم هذه الصحف واقعاً تحت تأثير الآراء والأساليب الغربية»[3].

وجملة القول: إن هذا الكتاب الذي عرض فيه الدكتور محمد محمد حسين كثيراً من القضايا المتعلقة فعلاً بالاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، قد تجاوز المجتمع المصري إلى الحديث عن مسألة الصراع الفكري في العالم العربي، بل وفي العالم الإسلامي، وهو جدير بالدراسة، ولكن يبدو أنه من المستعصي أن نضعه تحت عنوان من العناوين التي خصصناها للنقد الأدبي على المستوى التطبيقي، لذلك نحيل القارئ إلى دراسته لأهميته الكبرى في كشف كثير من الخلفيات التي أدت إلى ظهور مسائل كثيرة، كنا عرضنا لها في القسم النظري، ولا سيما مسألة الأصالة والحداثة، ومسألة التأصيل والتأسيس التي عرضنا فيها لمصطفى صادق الرافعي وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات.

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ٢/ ٢٢٩.

(٢) نفسه ٢/ ٢٤٣.

(٣) نفسه ٢/ ٢١٧.

الفصل الأول
نقد الشعر

أولاً: الكم والنوع

ليس الهدف من الحديث عن الكم هو الحصر، إذ يستحيل على من يعيش ظروف البحث العلمي في الجزائر أن يفكر في مثل ذلك أو يطمح إليه، حتى على مستوى النقد الأدبي الإسلامي المكتوب باللغة العربية، فضلاً عن أن يحصيه على مستوى العالم الإسلامي، وقد ترامت أطرافه لتمتد ـ كما يقول مالك بن نبي ـ على محور طانجة/ جاكرتا، بل وقد انتشر الإسلام اليوم في أوروبا وأمريكا، ودخل الإسلامَ علماءُ وفنانون ومفكرون يختلف بعضهم عن بعض في الألسنة والألوان، وربما الموروث الثقافي، ولكنهم يتجهون جميعاً إلى الكعبة الشريفة، ويكفي أن نضرب لذلك مثالاً بالمفكر الكبير روجيه غارودي وهو يتحدث عن الشعر والتنبُّئِيَّة، فيقول: «الأدب الإسلامي الذي كان يشكل الشعر الجزء الأساسي فيه هو شعر تنبُّئي قرآني في جوهره»[1] قد نعود إليه من بعد، إذ وقف عند شعراء كثيرين؛ منهم عمر الخيام، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار وغيرهم، ليقول: «إن رسالة الشعر الإسلامي هي أن تجعلنا نعي انبثاق ما هو إلهي في حياتنا الخاصة»[2].

وإذا كان مثل هذا المفكر الناقد قد أسلم حديثاً، ولم يكن قد نشأ وترعرع تحت مظلة الإسلام، كما هي الحال بالنسبة إلى المفكرين والنقاد في العالم الإسلامي؛

(١) روجيه غارودي: الإسلام دين المستقبل، ترجمة عبدالمجيد بارودي، ص ١٤٥.

(٢) نفسه/ ١٥٢.

أمثال أبي الحسن الندوي في الهند، ومحمد إقبال في باكستان ومرتضى مطهري في إيران، وعلي نار، ومحمد كاكف وأرطل دوزداع في تركيا، فكيف سيكون الفكر النقدي عند الذين نشؤوا في الإسلام وترعـرعوا في أحضانه؟ ولعل علي نار قد عبـر عن ذلك حينما قال وهو يتحدث عن الأدب الإسـلامي في تركيا: «ولن ننسى في هذا الزحـام الأدب الإسلامي النسـوي التركي، حيـث حملت النساء المسلمات راية الإسلام فكراً وجهـاداً، ومن أشهرهن شوله يوكسل شنلر (قصة، رواية، مقالة)، انجى بش أوغول (قصص أطفال، رواية، مقال. . »[1].

وكـان المفكر الهندي أبو الحـسن علي الحسني الندوي قـد قدم دراسـة عن «مدرسة شبه القارة الهندية» تناول فيها الأدباء والكتاب، فقال: «إن هذه الندوة العالمية للأدب الإسلامي تعـقد في بلاد لم تكن اللغة العربية فيـها في فترة من فتـرات التاريخ لغة النطق والتفـاهم، ولغة الديوان والحكومات، ولغـة الرسالة والمكاتبات، وإن كان ذلك محسوباً على هؤلاء المسلمين الذين كانوا وما يزالون يقرؤون القرآن باللغة العربية . . . فـلو وصل المد اللغوي والثقافي والحضاري، الذي احتـضن مصر والشـام والعراق، إلى أسوار هذه القـارة الهندية، وتوغل فيها كما توغل في ربوع الشـرق العربي، وربطها الخيط النوراني الذي انبثق من الجزيرة العربيـة في فجر الإسلام، لكان لهذه البلاد شأن غـير هذا الشأن، ولما احتجتم إلى وسيط وترجمان»[2].

فالندوي كمـا ترى، وهو أعرف بكمٍّ النصوص الأدبية وأنواعـها في الهند، يشير إلى أهمـية ما كتب في هذا المجال، وقد زاده وضوحـاً وبياناً قوله: «ولـم

(١) علي نار: مـلامح الأدب الإسلامي التركي، ص١٠٣ تـرجمة يوسف خلـف، مجلة المشكاة، ص٧ سنة ١٤٠٨هـ.

(٢) أبو الحسن علي الحسني الندوي: نظرات في الأدب، ص٦٩.

يكن في الهند ذلك الفصام النكد بين علوم الدين والأدب العصري ولغة البلاد»[1].

ولم يكن أدباء الهند يكتبون جميعاً بلغة قومهم، وإنما كانوا يكتبون أيضاً باللغة الإنجليزية، وإلى ذلك يشير الندوي بقوله: «أما محمد علي، فقد تجلَّت عبقريته في مقالاته الإنجليزية التي كان يحلي بها صدر صحيفته الأسبوعية الإنجليزية... وكانت مقالاته ملتهبة بالحماس الإسلامي والنقد اللاذع للحكم الإنجليزي... وكذلك افتتاحيته لصحيفة "همدود" الأردية»[2].

وأعترف أني لم أحصل على المعلومات المهمة في هذا الميدان بالنسبة إلى النقد الإسلامي، أو الأدب في جمهوريات إسلامية كانت تعيش في ظل النظام الاشتراكي والشيوعي في الاتحاد السوفياتي ويوغسلافيا وما إلى ذلك، ولولا ما ترجم من الدراسات النقدية لما عرفنا شيئاً عن تلك الآداب.

إنَّ كلَّ هذا يبين أن حصر الكتابات النقدية في العالم الإسلامي صعب، ومن العبث ـ في ظروف البحث في الجزائر على الخصوص ـ أن يطمح الدارس إلى ذلك، ولكن ذكرنا بعض ذلك الذي حصلناه لندل به على أن المؤلفات النقدية كثيرة جداً، وأن هذا الكم النقدي يشتمل ـ ولاشك ـ على النوعيات الكثيرة المختلفة، ولكَم تمنينا أن تجتمع بين أيدينا لنصل من خلالها إلى تصور سليم للنقد الإسلامي!!

ولكن ذلك لا يمنعنا من دراسة ما بين أيدينا من مقالات وكتب تناولت الشعر بالنقد والدراسة بأساليب ومناهج مختلفة يمكن تصنيفها لبيان أهميته كماً ونوعاً على الشكل الآتي:

(١) نظرات في الأدب، ص ٧٥.

(٢) نفسه/ ٨٢.

١ـ تقديم الدواوين:

وذلك مثل تقديم عماد الدين خليل لديوان **حي على الفلاح** للشاعر حكمت صالح، وقد وصف الشاعر بقوله: «مرة أخرى مع مجموعة جديدة لهذا الشاعر الذي يتابع الحركات والظواهر والأشياء من منظور إسلامي يرفض الهروب، ويحمل الكلمة لمجابهة التفكك والضلال يتوغل في شرايين العصر، ويتحدث ـ بلغة الشعر ـ عن الحضارة»[١].

وبهذه الكلمة الموجزة يقدم لنا رؤية الشاعر حكمت صالح، ورسالته الشعرية، ووسيلته إلى هذه الرسالة، ثم ينتقل إلى مضامين الديوان، فيبين أن القصيدة الأولى، وهي تحت عنوان: «في الصلاة نكتب اسم الله بأجسامنا»، والقصيدة الأخيرة، وهي بعنوان «النبي وعصر التكنولوجيا» تختزلان رؤية الشاعر في هذا الديوان؛ إذ «بين الصلاة التي ترسم الله [!]، والعصر الذي ينتظر معجزة النبوة، يتحرك حكمت صالح بالرؤية ذاتها، بالإيقاع نفسه، وربما بالموسيقى عينها، لكي يقول الكثير عن «الدولة الحلم»، عن «الشيطان المهزوم»، عن «إدانة زمن العهر» عن «تكبيرة الإحرام»، عن «القرآن» وعن «خُبيب» المصلوب في أطراف مكة الوثنية ينتظر الوعد!»[٢].

ثم يمضي الناقد ليتفحص من كثب قصائد الديوان، فيقابله بديوانه **الفرار إلى الله**، مبيناً طبيعة الفرار، أنه ليس فرار السلب والانكماش والهروب بطبيعة الحال، ولكنه صرخة مؤثرة للتشبث أكثر بحبل الله، موضحاً أن قصائد هذا الديوان امتداد لتلك، حتى في أجوائها الروحانية العذبة، ولكن يتميز الديوان الأخير عن ديوان **الفرار إلى الله** في أنه ينزل إلى قلب العصر ليضع يديه على مواضع الألم والتعاسة، بينما كان الآخر يتميز بحركة زمنية راجعة إلى التاريخ[٣].

(١) عماد الدين خليل: تقديم لديوان حي على الفلاح، ص٥٦، مجلة المشكاة، ع٩، ١٩٨٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

ويأخذ الناقد بعد ذلك في عرض نماذج من بعض قصائد الديوان؛ كقصيدة: «إدانة لزمن العهر»، و«النبي وعصر التكنولوجيا»، و«تكبيرة الإحرام»، ثم يحدثنا عن «الالتزام» كما يتجسم في هذا الديوان، مقابلاً إياه بالالتزام في ديوان الفرار إلى الله؛ إذ إن قصائده تنطلق من زاوية رؤية إيمانية نقية»، ويحدثنا في الفقرة الرابعة عن «الصورة الشعرية»، مبيناً أن هذه الصور فيها يتجلى الخيال الذي يحاول أن يجسم الرؤى والأفكار ويمنحها التشخيص الذي يتعامل مع الحس، لكي يكون أكثر تأثيراً وجمالاً وإقناعاً، ذلك لأن هذا الشاعر «يستخدم كل إمكانات اللغة: رنين الألفاظ والكلمات والتعابير، والمجازات الغنية المترعة التي ما حفلت بها لغة كلغة كتاب الله»، وفوق ذلك يستخدم بنجاح تعابير العصر العلمي ومصطلحاته النظرية والتقنية ليضمِّنها صوره الشعرية دونما تكلف.

ويقف في الفقرة الخامسة عند الجانب الموسيقي، وخاصة القافية، مقابلاً بين الحركات الموسيقية هنا وهناك لينتهي إلى أن «المسألة في أساسها ذوقية صرفة».

وينتهي في آخر المطاف إلى التبشير بمستقبل أدب جديد بقوله: «إن الشعر الإسلامي هو هذا القادم الجديد، وإنه بتمكنه من ناحيته التقنية، باحترامه شروط العمل الفني وضوابطه، سيمنح العالم شيئاً جديداً، ذلك أنه الصوت المتفرد الوحيد الذي يحمل بحق كلمة الله، ويعد بالغد المرتَجَى»[1].

وربما وجدنا التقديم الذي وضعه الدكتور عبد العزيز شرف لديوان الدكتور الشاعر محمد عبد المنعم خفاجي **الديوان الإسلامي** لا تقل أهميته عن التقديم السابق، سوى أن صاحب هذا التقديم يغالي حين يقول: «والديوان الإسلامي للإمام الخفاجي يصحح الميزان النقدي، ويثير ـ ولا ريب ـ العديد من القضايا

---

(١) مجلة المشكاة، ع ٩، ص ٥٧ـ٧٠.

التي تثري الأدب الإسـلامي المعاصر»[1]، ثم إن عبـد العزيز شـرف لم يحلل بعض النماذج أو الصور الشعـرية أو الجوانب الموسيقية، كمـا فعل عماد الدين خليل، وإنما اكتـفى بعرض رؤية الشاعر، مبـيناً أن «الأدب الإسلامي في رؤية الدكتور خفاجي الإبداعية ينتمي إلى الإسلام، ويستمد جميع أصوله منه، ويتأثر به وحده في كل شيء: في ألفـاظه وأساليبه، في مـعانيه وأخيلتـه، في صوره ومرائيـه، في أفكاره وثقافـته، فهـو أدب يستمـد أفكاره وقيمـه من الإسلام، وينسج على منوال القرآن الكريم، وله رسالة كبيرة وبخاصة في عصرنا الحاضر»[2].

وأفضل من تلك المقدمة هذه التي يضعها الدكتور محمد ناصر لديوان **أسرار الغربة** للشاعر مصطفى محمد الغمـاري بعنوان «أسرار الغربة دراسة وتقييماً»، وقـد قرر الناقـد منذ البـداية أنه يجب أن يتناول «الديوان من جـانبيـه الفكري والجمالي»، مقسماً دراسته أقساماً ثلاثة، هي:

١ـ القيـمة الفكـرية: التي بين فيـها أن «المحور الـوحيد الذي تـدور حوله مجمـوعة **أسرار الغـربة** هو الدين الإسلامـي»، على أن الناقد يشيـر إلى تأثر الغماري الشديد بالمفكر الشاعر محمد إقبال.

٢ـ القيـمة الشعـورية: وفيهـا ينبه إلى "الصدق" في قـصائد هذا الديوان، ويرجعـه إلى عاملين اثنين: توفـره على الذاتية الحارة التي تطـل من كل جملة شعـرية من جهة، والشـعور الحاد بالاغـتراب الذي يطغى على هذه المجمـوعة الشعرية «أسرار الغربة».

٣ـ القيمة التعبيرية: وقد درسها تحت عنوان: «قوة الكلمة في أسرار الغربة».

(١) مقدمة الديوان الإسلامي لمحمد عبدالمنعم خفاجي، ص٥.

(٢) نفسه/ ١٣.

ويرى الناقد أن الصياغة الشعرية عند الغماري تذكرنا بجماعة أبولو، حتى لا يكاد يختلف عنهم، ومن مظاهر ذلك التأثر: الجرأة في التعامل مع اللغة عن طريق مجاز جديد يعتمد على تجاوب الحواس، فتكثر عنده التراكيب (وتر الضياء - الشوك العقيم - مزارع الطهر - خصلة الأسمار - الريح السوداء . . .) وقد تحدث الناقد عن «الرمز» عند الغماري، مبيناً أنه يماثل الرمز عند الشاعر محمد العيد آل خليفة، والشاعر الخرفي من حيث علاقته بالتراث، ولكن الناقد لم يبين علاقة ذلك بالظاهرة الأولى، التي لاحظها في تأثر الغماري بجماعة أبولو.

هذا وقد أشار الناقد إلى بعض الخصائص الجمالية عند الشاعر، كارتباط قاموسه الشعري بمجالات الطبيعة وهي ميزة تأثر فيها بجماعة «أبولو»، وكتكرار كلمات معينة مثل: الضياء، الفجر، الفناء، الشفق، الشمس، ومثل استعماله للألفاظ الدالة على الألوان، واستخدامه للألفاظ ذات الوقع الموسيقي الهامس.

ويأتي بعد ذلك كله إلى المظهر الثاني الذي يلمحه من خلال التراكيب التي يطغى فيها الجانب الموسيقي - كما يرى - على الجانب الفكري أحياناً.

أما المظهر الثالث، فهو توافر الموسيقى الخارجية في بنية القصيدة، وهي ظاهرة عرفت بها جماعة أبولو.

ويعود الناقد من جديد إلى الصورة الشعرية، فيتحدث عن «تفضيل الغماري للتعبير الرمزي وإيغاله فيه». وقد اختار الشاعر بعض الصور الشعرية وعلق عليها، مبيناً أنها «قوية الإيحاء بمعنى الإشراق والتفتح والانطلاق والحرية».

وينتهي إلى أن «**ديوان أسرار الغربة** يعتبر حسب رأيي من أهم الدواوين التي صدرت بعد الاستقلال؛ لأنه يمتاز بالصدق الخلقي والفني حقاً، وهو يمتاز أيضاً بما عرف به الغماري من تمكن أصيل من أدواته الفنية واللغوية على السواء»[1].

---

(١) مقدمة ديوان أسرار الغربة للغماري، ص١ وما بعدها.

ولقد عـجبت كثيـراً من النتيجـة التي توصل إليها حين رتب القِـيَم الثلاث بقوله: «إن القيمة التعبيرية تجيء في المرتبة الأولى، ثم تتبعها القيمة الشعورية، وتأتي القيمة الفكرية في المرتبة الأخيـرة»، وإنما عجبت لأن الناقد كان قد أشار من قبل إلى أن الشـاعر يحرص على التأليف الموسـيقي، و«أن هذا الحرص هو الذي جعل بعض الأبيات والجمل الشعرية لا تتوفر على معنى عميق، وإنما جلُّ ما فيهـا هذه الموسيقى التي تطرب الأذن، ولا تتعدى ذلك إلى أية فـائدة عقلية أخرى»، ويأتـي هنا ليؤكـد ذلك، في حين كان قـد قدم الحـديث عن القيـمة الفكرية، مشيراً إلى أن «الـغماري من خلال مفهومـه الإسلامي صاحب رسالة عالميـة» فكيف يكون صاحب رسـالة بمجرد الضـجيج الموسـيقي الذي سـبقت الإشارة إلى نفيه، لأن الألفاظ المختارة عند الشاعر تعتمد «الهمس»؟!!

٢ـ قراءات في دواوين:

وهي طريقة في النقـد التطبيقي تخـتلف عن الأولى، إذ إن هذه أكثر عـزماً وتصمـيماً من الأخرى، فـالناقد في مثل هذا الأسلوب لا يهـمل الحديث عن حياة الشاعـر وعن دواوينه ومؤلفاته، فضلاً عن اتِّسـامه بشيء من العمق الذي تقتضيـه الوجهة التي قصد إليها الناقـد منذ البداية، ولكن مع ذلك الاختلاف، فهناك نقطة مهـمة تتفق فيها هذه الطريقـة مع طريقة تقديم الدواوين، ألا وهي «الانتخـاب»، فالطريقتان تعـتمدان الانتخـاب في العملية النقديـة، سواء أكان ذلك لإظهار المحاسن أم لتـحديد المساوئ، ومن الطبيـعي أن نرى الانتخاب في النقد القائم على «تقديم الدواوين» ينتـخب في الغالب الأعم الصور الجميلة التي يرفع بها من قيـمة الديوان الذي يقدمه، في حين تأتي «القراءات» لتـبرز الجميل والقبيح على حد سواءٌ، مما يمكِّننا من أن نعدها أكثر موضوعية من «التقديمات»،

وتأتي بعناوين مختلفة مثل: قراءة، مقاربة، نظرة.. ومن أمثلة هذه القراءات:

أـ قراءة في ديوان: **قصائد من عيون امرأة** للشاعر الفلسطيني الشهيد علي فوده وقد قام بهذه القراءة محمد لقاح[1].

ب ـ مقاربة ديوان: **أيها القادمون الخضر سلاماً** للشاعر: سليم عبدالقادر. وهي مقاربة باشرها الناقد محمد الحسناوي[2].

جـ ـ قراءة "للقصائد السبع" للشاعر: حسن الأمراني، وهي قراءة قام بها الناقد مهداد بولال[3].

د ـ ثم قراءات محمد حسن بريغش لمجموعة من الدواوين، ومنها ديوان **اللؤلؤ المكنون**، وطاقة **الريحان** للشاعر محمد منلا غزيل، و**عصر الشهداء** لنجيب الكيلاني، و**عودة الغائب** لمحمد الحسناوي، و**شجون غريب** لأبي العاصم القاري، وقد جمع بريغش كل هذه القراءات الخمس في كتابه في **الأدب الإسلامي المعاصر ـ دراسة تطبيق** لتشكل جزءاً من القسم التطبيقي[4].

هـ ـ نظرة في ديوان **للصلاة والثورة** للشاعرة نازك الملائكة، وهي كذلك ضمن كتاب **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي** لعودة الله منيع القبسي[5].

وـ قراءة في ديواني الحسناوي **غيابة الجب**، و**ملحمة النور** لعماد الدين خليل ضمن كتابه: **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**[6].

---

(١) المشكاة ع٣، ١٩٨٥ ص٢٢.

(٢) المشكاة ع ١٢، ١٩٩٠، ص٥٣.

(٣) المشكاة ع١٠، ص٧٣.

(٤) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق، ص ٨٥ـ١٨٢.

(٥) عودة الله القبسي: تجارب في النقد التطبيقي، ص٧٥ـ٨٤.

(٦) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص١٣٨-٢٠٧.

ز- قراءة في **الظل والحرور** للشاعر عبد الله عيسى السلامة ضمن كتاب **في الأدب والأدب الإسلامي** لمحمد الحسناوي[(١)].

هذه أمثلة من كثير من المقالات النقدية التي كان موضوعها ديواناً لشاعر إسلامي، وأحسب أن هذه الأمثلة تكفي لبيان طبيعة التطبيقات النقدية التي نحتْ هذا المنحى، الذي يقدم الشاعر فكراً وفناً من خلال ديوان أو أكثر، لا لمجرد التقديم، ولكن من أجل أن يقوم الناقد بشيء من التيسير على أنه وسيط بين الديوان والقرّاء من جهة، وتقديم رؤية الشاعر بصفة مجملة من جهة أخرى؛ وقد نلاحظ أن النقاد في هذه الأمثلة غالباً ما يبدؤون بتقديم الشاعر وأعماله الأدبية، ليكون ذلك مفتاحاً يدخل من خلاله إلى الفضاء الفكري له، ومن ثَمَّ إلى تحليل البنية الفكرية للنص؛ فنحن نجد محمد لقاح مثلاً في قراءته **قصائد من عيون امرأة** يبين أن «التجارب الذاتية» هي التي تسيطر في هذا الديوان، وأن الشاعر - كما يبدو له - أراد «أن يحكي سيرة حياته فيها؛ يتحدث عن حبه وضياعه واغترابه وطرد الجار له . . .» ولكن كان في الحقيقة يصوّر أنّ «عذابه صورة مصغرة لما يقاسيه شعبه على يد الناس ومنهم الأشقاء»، وليبين أن هناك تفاوتاً في مستوى القصائد والمقطوعات؛ إذ هناك «مقطوعة ثرية بالدلالات عكس معظم قصائد الديوان»، وأن «أجمل قصائد المجموعة - في رأينا - قصيدته «من المحيط إلى الخليج»، ومع ذلك فإن المجموعة «تتميز بمستوى فني راق ووعي عميق عكس ما في «فلسطين كحد السيف» الصادرة سنة ٦٩، غير أن هذه المجموعة قد «منعت من التداول فور صدورها» وقد قدمت صاحبها «شاعراً فلسطينياً ثائراً يعانق الضياع والثورة والأمل»[(٢)].

(١) محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي، ص١١٣-١٢٥.

(٢) محمد لقاح: قراءة في ديوان: قصائد من عيون امرأة، ص٢٢-٣٢. مجلة المشكاة ع٣، س٨٤.

فهـذه طريقة في قـراءة الدواوين، وهي ـ كمـا ترى ـ تختلف عن الطـريقة المعتمدة فـي التقديمات، لذكرها العيوب والمحـاسن. ولكن هناك طريقة أخرى اعتمدها مهداد بولال مع **القصائد السبع** للشاعر الناقد حسن الأمراني، تحتوي على العناصـر: (تمهيـد، تحديد، تصـحيح، الفـعل، مميزات الفـعل، وهي: الجمـاعية، والانفتـاح على الشهادة، كـما أن له تجليات كالرفض والصـمود، والوعي الذي يتـصف بالشمـولية والحضـور والثبـات، والأمل الذي يصل إلى ذروته عبر الثقـة القوية في النفس، استناداً إلى التجربة الإنسانيـة عبر التاريخ، والخاتمة وهي التي تنهي «القـراءة الموجزة باستنتاج عام عـن ماهية الذات وهو: الذات= فـردية وجمـاعيـة= الفعل= الإيجـاب لا السلب»[1]، وهي كمـا ترى تختلف في المنهج والهدف والوسيلة، فـهي لم تكن تقرأ الديوان لتقدمه، وإنما كانت تسعى جاهدة من خلال تلك الرحلة الفكرية العمـيقة لتثبت خلاصة فكر الشاعر وذاتيته وبنيته النفسية.

ولا شك أن هذه الطريقة تختلف عما نجده عند عماد الدين خليل في قراءته التي اعتمدت الموازنة بين ديوانين للشاعر محمد الحسناوي لتصل إلى الحكم التالي:

«إن الموازنة بين العملـين تقود إلى ترجيح القـول بأن الحضور الشـعري في **غيابة الجب** أكثر كـثافة منه في **ملحمة النور**، بمجرد أن نخطو عـتبات الديوان الأولى نجد أنفسنا في حضـرة الشعر: الموسيقى والأصداء والتـداعيات والصور والأخيلة والظلال والنداوة والتـواصل الوجداني والتراكـيب الجميلة والتعـابير، هذه القيم الفنية في غيابة الجب . . . أكـثر بكثير من وجودها هناك في **ملحمة النور**، ونسأل أنفـسنا: لماذا لم يخرج علينا صـاحبهـا بعمل أو أعمـال أخرى

(١) مهداد بولال: قراءة في ديوان: القصائد السبع، ص٧٣ـ٧٦ـ المشكاة ع١٠، ١٩٨٨.

تعتمد الشعر الحر، أو ما يسمى شعر التفعيلة، إطاراً فنياً، ما دام الرجل هاهنا أكثر شاعرية منه هناك»[1].

فالناقد هنا لم يَصُبَّ اهتمامه كله على الجانب الفكري فقط، كما فعل مهداد بولال، وإنما تتبع الديوانين عن طريق الموازنة ليبين أين تتفتق شاعرية الحسناوي، وفي أي لون من ألوان الشعر يجيد، وبذلك انتهى إلى مهمة خطيرة من مهام النقد، وهي التوجيه[2]، غير أن التوجيه هنا كان يستهدف الناحية الفنية فقط، ولعل الشاعر كان في غنى عن التوجيه الفكري، ولكن، مع ذلك، كنا نأمل أن يصحب التوجيه الفني بالتوجيه الفكري، لكون الشعر بنية متكاملة التأثير.

ولعل الطريقة التي اتبعها محمد حسن بريغش في دراسته لديوان **عودة الغائب** للشاعر محمد الحسناوي تعطي لنا نموذجاً يختلف عن النماذج السابقة إذ يبدأ الناقد بمناقشة المقدمة، ويؤاخذ الشاعر على طولها بالنسبة إلى حجم الديوان، كما يحدثنا عن حجم الديوان وتاريخ نشره وعلاقة القصائد التي تضمنها بالمجلات، ليتساءل عن سر اختيار الشاعر لهذه القصائد دون غيرها من الكثير مما نشر في المجلات؛ وينتقل الناقد من نقد المقدمة إلى قراءة قصائد الديوان، فيلاحظ أن السمة العامة التي تميز الديوان هي الحزن؛ إذ «تبدو على قصائد الديوان مسحة من الحزن العميق، حزن لا يبدو دامعاً باكياً مسفوحاً بلا هدف أو ثورة غاضبة، إنما يبدو في ذلك البحث الصادق عن الإنسان المتوازن عن كرامته وقيمه الإنسانية التي لم تتقرر في شيء كما قررها الإسلام قولاً وعملاً»، ثم

(١) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص١٨٠-٢٠٧.

(٢) لقد فصلنا الحديث فيها في مخطوطنا (النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري الفصل الثاني من الباب الأول).

يشير الناقد إلى أنه «سيستعرض عدداً كبيراً من قصائد الديوان لتلمس «الخط الذي يربط بين هذه القصائد، ولاستخلاص المميزات الخاصة به»، ويشرع بعد ذلك في تحليل القصيدة الأولى «زهرة»، ليستنبط أن الرمز يشير إلى تراث الإسلام ومآثره وحضارته، بينما في القصيدة الثانية يبرز عنصر الحوار بين البحر الذي يتحدث عن روائع حضارتنا وأثر العقيدة الإسلامية في الحياة، وتأتي قصيدة «السائح» ثالثة لتقارن بين الحضارة المادية والحضارة الإسلامية وهكذا..

ولعل قارئ هذا العمل النقدي يلاحظ أن صاحبه قد يعمد أحياناً إلى الحكم؛ كأن يقول بخصوص قصيدة «عودة الليل»: «والقصيدة مشحونة بحرارة العاطفة الإيمانية التي جعلت صورها تتداعى قوية حارة موحية»، ولكن على العموم كانت القراءة قد اتجهت وجهة موضوعاتية كما قرر الناقد في مطلع حديثه، وقد أحسن الناقد حينما انتهى إلى مجموعة من الخصائص والسمات، بعضها يتعلق بالمضامين وبعضها يرتبط بالشكل والخيال[١] غير أنه لم يعتمد في جانب الشكل على التحليل، ولعله قد تركه عمداً لمقال آخر كان عنوانه «البناء الشعري عند محمد الحسناوي»[٢] كما سنرى.

٣ـ دراسة جانب معين عند شاعر بعينه:

ويدخل في هذا النوع من النقد التطبيقي الإسلامي ما يتعلق بالبناء الفني منه؛ كدراسة الصورة، أو الموسيقى، أو الهيكل، وما يرتبط بالمضمون؛ كالتجربة الشعرية، أو العاطفة، أو الفكر والرؤية الخ ... ومن أمثلة ذلك: مقال «البناء الشعري عند الحسناوي»[٣] لمحمد حسن بريغش، فهذا عنصر قائم بذاته في

(١) محمد حسن بريغش: في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق، ص١٤٤-١٦٧.

(٢) نفسه/ ١٦٨.

(٣) نفسه/ ١٦٨-١٨٠.

كتابه في **الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق** عرض فيه الناقد ـ كما ترى من العنوان نفسه ـ إلى الجانب الفني في العمل الشعري عند الحسناوي، ونحن ما نكاد نقرأ مقدمة كلامه، حتى نحس بحديثه عن الرموز التاريخية التي انتخبها الشاعر، ليأخذ منها «لقطات دالة ذات أبعاد في النفس»، والتي من ضمنها الرمز المكثف في القصيدة الأولى من ديوان **ملحمة النور**، فنحن «نقف عند القصيدة الأولى «الإسراء والمعراج» لنتبين بعض الملامح الفنية للبناء الشعري الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة ولكثير من شعره أيضاً». ثم يدعونا الناقد لنتأمل معه القصيدة من كثب، لنرى أنها «تشبه . . . في نسجها وبنائها القصة المتكاملة من حيث تسلسل الحوادث وترابطها، ورسم الشخصيات، وترتيب الأفكار»، وينتهي بنا الناقد مع القصيدة نفسها إلى أن «القصيدة بهذه الميزة قد نجحت في إيجاد الوحدة المطلوبة والتي تجمع بين الفكرة من ناحية، والتعبير من ناحية أخرى، وتبرز الحدث والأثر النفسي أيضاً»، وأن الشاعر «قد حافظ على الانسجام اللفظي والمعنوي، بحيث ترق الألفاظ أو تتفخم، وتعذب الموسيقى وتهدأ وتصطخب وتتأجج تبعاً للموقف».

وهكذا يصل الناقد إلى خلاصة عامة عن البناء الشعري في قصيدة «الإسراء والمعراج»، التي عدها نموذجاً لحالة متكررة في البناء، كما لو أنه يرى فيها ما يساعده على الاستغناء عن عرض القصائد الأخرى للبرهنة على طبيعة البناء الشعري عند الحسناوي، وإلا فإن العنوان يوحي بأن الناقد سيدرس «البناء الشعري» عند الحسناوي لا قصيدة فقط، وقد كنا نتمنى أن نَفَس الناقد كان أطول من ذلك، ليضع ملامسنا على الأمر الذي يوحي به العنوان.

ويمكن أن نضرب أمثلة أخرى لهذا النوع من النقد التطبيقي في مجال

المضامين بكتاب **المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي** للناقد حسن الوراكلي، وهو كتاب يحتوي على مقدمة ومدخل، ثم قسمٍ للدراسة، تناول فيه المضمون الإسلامي من خلال محاور ثلاثة؛ هي:

أ ـ المحور الديني.

ب ـ المحور الاجتماعي.

جـ ـ المحور الوطني.

ولما كان شعر علال الفاسي لم يجمع ـ كما يقول الناقد ـ في ديوان معين، فإن من حسنات ما فعل أن ذيلّ الكتاب بملحقات أدرجت بها نصوص من شعره الذي يتمثل فيها المضمون الإسلامي.

وقد أحسن الناقد حينما عرّفنا بالمصطلح «المضمون الإسلامي»، وبيّن أن مدلوله «لا يقف في تصورنا عند حدود الموضوعات ذات الصلة المباشرة بالدين مثل الحديث عن العقيدة، وأثرها في بناء النفوس والمجتمعات، أو الحض على الاستقامة والتقوى والإيمان، أو مدح النبي ﷺ أو الإشادة بتاريخ الإسلام من خلال كبريات أحداثه ووقائعه، وإنما هو، أي المدلول، يستوعب هذا كله ويتجاوزه، مستشرفاً آفاقاً أرحب من ذلك وأوسع، يستقطب فيها، من خلال تصور الشاعر الإسلامي الخاص والمتميز للوجود والكون والحياة والمجتمع والتاريخ، مضامينَ متنوعة يلتحم في ثناياها الوجدان الذاتي بالوجدان الجماعي في التزامٍ واعد بالأمانة، التي يحمل الإنسان رسالتها إلى الأرض، واستشعارٍ عميق بالخلافة التي ينهض بأعبائها في الحياة، وبذلك يندرج في إطار هذا المدلول ما اصطلح على تسميته بالشعر الذاتي، والشعر الاجتماعي، والشعر السياسي . . .»[1]

(١) حسن الوراكلي: **المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي**، ص١١.

فبهـذا التعريف والتحـديد لمدلول المصطلح تبين لنا معنى احتـواء الكتاب على المحاور الثـلاثة التي من بينها «الديني»؛ إذ إن ذلك يعني أن الشاعـر كان يدرك الأجزاء من اجتـماعيات ووطنيـات وما إلى ذلك في إطار فكر مُوحَّـد وفضاء فكري واضح المعالم: هو الفضاء الفكري الإسلامي.

ولو تتبعنا مسيرتنا في ضرب الأمثلة لهذا النقد الذي يقارب شعر الشاعر من جانب معين، لوجدنا نماذج قد تختلف بعض الاختلاف عن النمطين السابقين، ومن ذلك مثلاً **نجيب الكيلاني شاعراً** لعبد الوهـاب قتابة[1]، وكتاب **البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري** لمؤلفه يحـياوي الطاهر، و**يوسف العظم شاعـر القدس** لزكي الشيخ حـسين عثمان كـتانه، و**إقبال الشاعـر الثائر** لنجيب الكيلاني، و**فلسفـة إقبال الشـاعر والفـيلسوف** للدكتور عـلي حسون، و**روائع إقبال** للندوي.

ومع أن هذه النماذج التي ذكرناها كـافية لبيان كم النقد التطبـيقي الإسلامي في هذا المجال ونوعه، فإننا كنا نأمل أن نصل إلى أنواع أكثـر تخصصاً وتدقيقاً في الجوانب الشعريـة، كالصورة والموسيقى والتجربة الشـعرية والرؤية والصدق والوحدة العـضوية إلخ... على غرار «صـورة الشهيد فـي شعر عبـدالرحمن بارود» للدكتور عمر عبدالرحمن الساريسي[2]. ولكني أعود فأقول: إن ظروف البحث العلمي في الجزائر تدعـو إلى السكوت عن مواصلة لومنا، إذ قد يكون تقصيرنا هو الذي أغمض العيون عن رؤية تلك الجوانب مدروسة بشكل مذهل في تركيا وإيران والهند والجـمهوريات الإسلامية في الاتحاد السـوفياتي المنحل، وفي باكستان وغير ذلك، بل قد تكون في ثنايا مجلات في الوطن العربي لا نعرفها،

(١) مقال ضمن كتاب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص٢٠٣.

(٢) صورة الشهيد في شعر عبد الرحمن بارود، ص١٥ المشكاة ع١٠.

أقول ذلك لأني أعرف أن نسبة كبيرة جداً من الجامعيين في الجزائر لا يسمعون بمجلة **المشكاة** المغربية، ومجلة **فصول** المصرية، ولم يكن ذلك تقصيراً من الباحثين، ولكن كان بسبب ظروف البحث العلمي في الجزائر بصفة عامة.

٤ـ دراسات لقضايا وموضوعات مشتركة بين الشعراء:

ويأتي على رأس هذه الدراسات كتاب **الإنسان في الأدب الإسلامي** لمحمد عادل الهاشمي، و**الواقعية الإسلامية** لبسام ساعي[١]، و**محمد في الأدب المعطار** للناقدَين: فاروق خورشيد وأحمد كمال زكي، ومقال: «ملحمة الأرض المحتلة في ديوان المآذن» لمحمد عادل الهاشمي[٢]، ومقال «رحلة مع القدر في أدبنا» لمحمد الحسناوي[٣]، وكتاب **أدب الصحوة الإسلامية** لواضح الندوي، وكتاب **في التصوف الإسلامي** لقمر كيلاني، وكتاب **الشعر الجزائري الحديث**[٤] لمحمد ناصر، وكتاب **أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث**[٥] لمحمد ناصر بوحجام[٦].

فنحن نجد هذا النوع من الدراسات تتجاوز مستوى النظر في شعر شاعر معين إلى مجموعة من الشعراء تستقصي أشعارهم، وتبحث عن السمات المشتركة بينهم، سواء أكانت فنية أو موضوعاتية أو فكرية، ولبيان ذلك نتناول

(١) انظر القسم المتعلق بدراسة الشعر.

(٢) القسم الثاني من الكتاب ويحتوي على دراسة للشعراء: البارودي ـ شوقي ـ محرم ـ محمود طه ـ عامر محمد بحيري.

(٣) انظر كتابه: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص١٦.

(٤) ضمن كتاب: مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر، ص٤٧.

(٥) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (١٩٢٥-١٩٧٥)، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

(٦) محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (١٩٢٥-١٩٧٦)، المطبعة العربية غرداية.

كتاب **الإنسان في الأدب الإسلامي تأصيل وتحليل** للدكتور محمد عادل الهاشمي، وهو كتاب كبير يقرب من ستمئة صفحة (٥٩٥) يحتوي على مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب، تناول في التمهيد «مفهوم الإنسان في الأدب الإسلامي»، وفي الأبواب تناول الموضوعات التالية على الترتيب:

١ـ الإنسان بين الأصالة الإسلامية والتغريب.

٢ـ الإنسان في التصور الإسلامي.

٣ـ مواقف الإنسان في الأدب الإسلامي.

وقد أشار الناقد في المقدمة إلى «أن للأدب الإسلامي محاور كثيرة، اخترت أهمها وهو الإنسان، وهو من أهم المحاور، ويستقطب أكثرها ويعكسها لنا في البحث باسم الإنسان المستخلَف عن الله في الأرض من زاوية مفهوم الأدب الإسلامي: خلقه، وتكوينه، وفطرته، وحياته الأسرية، ومن ثم غاية وجوده في الحياة ومواقفه منها في الدنيا والآخرة، وقضايا الخير والشر والجبر والاختيار والجمال والوجدان، ودور العقيدة في حياة الإنسان. ولقد كانت أطراف الموضوع واسعة متشعبة، فحرصت على تناول أهمها وأقربها بغية التركيز وخشية التضخم»[1]. وقد يكون هذا النص الذي اجتزأناه من المقدمة مشيراً إلى مضامين جزئية في الكتاب، ولكنه مع ذلك أهمل بعض القضايا والموضوعات المهمة في الدراسة؛ مثل: التغريب، الجنس، الأصالة، الرمز والأسطورة، الصوفية والحلولية، الأخوة، التحرير، عمارة الأرض، إلخ . . .

ونظراً لتعدد هذه الموضوعات؛ فقد نجد الناقد يخرج من إطار الموضوع، وهو «الأدب الإسلامي»، ليتحدث عن الأدب العربي بصفة مجملة، وأكثر ما

(١) الهاشمي: **الإنسان في الأدب الإسلامي: تأصيل وتحليل**، ص٧.

يحدث ذلك حينما يتناول جانباً سيئاً في الموضوعات الأدبية المعاصرة كظاهرة التغريب، فهو مثلاً يضع عنوان «الرمز والأسطورة»[1] ضمن عنوان أشمل، هو «الإنسان وظواهر التغريب»[2] ثم يتناول جزئية هي «الرمز والتغريب»، فيقول: «أما فيما يتصل بالرمز، فلا نبغي الحديث عنه من خلال المدرسة الرمزية الغربية ومَنْ تابعها من أدبائنا المعاصرين، أو عن الرمز ودوره الفني، إنما نود أن نعرض للرمز بوصفه ظاهرة تغريبية لم يوظفه بعد أدباؤنا المعاصرون بوصفه أداة فنية في طريق الأصالة، وإنما وظفوه في طريق تغريب إنساننا المعاصر، لقد استخدموا في الإعراب عن أفكارهم رموزاً نصرانية؛ كالمسيح والصلب والصليب، وهم مسلمون لا يؤمنون بالصلب أو الصليب أو دلالتهما، وأكثروا من هذا الاستخدام، هذا نزار قباني ينزف على خشبة الحب كالمسيح... ويتوسع عبدالوهاب البياتي في استعمال هذه الرموز النصرانية...»[3] ويمضي الناقد في سرد أسماء الشعراء فيذكر السياب وصلاح عبدالصبور، فيشعر القارئ أن الناقد قد خرج من إطار الأدب الإسلامي بمفهومه الصحيح ليتحدث عن «الأدب الإسلامي» بمفهومه الجغرافي، وقد كنا نتمنى لو أن الناقد قد تحدث عن الجانب الرمزي ذي الطابع التغريبي في الأدب الإسلامي.

أقول ذلك لأن الناقد نفسه كان قد ذكر في المقدمة معنى الأدب الإسلامي المقصود، وحدده بقوله: «ووجدت بعد المعالجة والبحث أن الأدب الإسلامي أدب قائم بنفسه، ينبع منهجه من ذاته وتصوره، فهو تعبير عن حقائق الوجود وقضايا الحياة من خلال التصور الإسلامي للوجود والحياة»[4].

---

(١) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي: تأصيل وتحليل، ص ١٥٠.

(٢) نفسه/ ٦١.

(٣) نفسه/ ١٥٠-١٥٣.

(٤) نفسه/٦.

صحيــح أن الناقد قد ذكر في المقــدمة أنه قد عرض إلى التــغريب وأخطاره على أنه من «مــوجبات البــحث»، فدل بذلك على شــعوره بنشــاز الموضوع، ولكن هذا التعــليل مع ذلك ليس أكثر من مــسوِّغ لإدخــال موضوع لا عــلاقة أساسية له بالموضوع الأصلي «الأدب الإسلامي».

٥ـ دراسات للشعر باعتبار جغرافي:

وهذا النوع من الدراسات والمقاربات التطبيقية لها وظيفة تعريفية، إذ توضح خريطة انتشــار الأدب الإسلامي كَمّاً ونوعاً، ومن أهم الأمــثلة التي وقعت بين يدي، وهي لحــسن الحظ تتــحــدث عن الأدب الإســلامــي في الهند وتركــيــا والمغرب، وتدرس الشعر السوري كذلك من منظور إسلامي.

أـ أما الدراسة الأولى، فــهي مقال للعلامة أبي الحــسن علي الحسني الندوي تقــدم به إلى مــؤتمر رابطة الأدب الإســلامي الذي انعــقــد في دار العلوم سنة ١٩٨٦ تحت عنوان: «لمحة عن المدرسة الأدبية الإسلامية الهندية: كيف نشأت، وتكونت، وبماذا تميزت»[١].

فالوجــهة التي اتجــهها البــاحث الناقد في هذا المقــال هي وجهــة جغرافــية إسلامية، ولذلك كان مناسباً أن يمهد بحديث عن مميزات إقليم الهند ليصل إلى مثل قــوله: «ومن نتائج هذا الواقع الجــغرافي التاريخي الــسياسي تدفق شــعر المديح النبوي وقوتــه وتأثيره ورقته وعذوبتــه، فقد ابتكر هؤلاء الشعــراء معاني وأخيلة، وجــاؤوا بنَبَوِيَّات لا مــثيل لهــا في الأدب العربي عبــر القرون، فــقد ضعف هذا الصنف من الشــعر العربي بعد قــصيدة البوصــيري الميميــة، وبعد نبويات سيدي عبد الرحيم البُرَعي ضعفاً شديداً»[٢].

(١) ضمن كتابه: نظرات في الأدب، ص٧٧.

(٢) نفسه/ ٧٩.

ومن الطبيعي أن نرى في مثل هذه الدراسات ـ كما تبين من النص ـ ملامح المقارنة بين أدبين: هما الأدب العربي والأدب الهندي، لأن المقياس المعتمد هنا إقليمي، وإلا فإن الدراسة يمكن أن تكون في الأساس على شكل موازنة، على اعتبار أن المقياس الأساس في الأدب الإسلامي أولاً وقبل كل شيء هو إسلامية النص، وإسلامية المعرفة التي تشكله وتنقده في الوقت نفسه.

ب ـ أما المقال الثاني، فهو لعلي نار بعنوان «ملامح الأدب الإسلامي التركي». وقد أعطينا منه بعض النماذج في حديث سابق، وقد عرض فيه للأدب الإسلامي الصوفي والديواني، وبين الاتجاهات الأدبية الموجودة في الترك والتي منها القومي والتغريبي والإسلامي، ولما كان هذا المنحى من الدراسة ـ كما قلت ـ يعتمد النظرة الإقليمية بهدف التعريف بالأدب، فإن حديث الناقد قد استهل بقوله: «إن الأتراك هم أحد شعوب آسيا الوسطى . . . وقد أعلن الأتراك إسلامهم في القرن الثامن الميلادي»[1].

جـ ـ وهناك مقالات أخرى؛ مثل مقال عماد الدين خليل «نماذج من إسلامية الأدب في المغرب».

وقد لاحظ فيها الناقد أن الأعمال الأدبية في المغرب قد «تمركزت في ساحة الشعر» ولكنه يشكو من الحواجز التي تمنع القارئ من الاطلاع على الآداب في المغرب من كثب ومن ثم صرخ: «الصفحات التالية لا تعدُو أن تكون قراءة في عدد محدود من إصدارات المغرب في دائرة الشعر الإسلامي هي كل ما يتوافر في اليد التي لا تملك الحيلة للوصول إلى كل ما يصدر هناك، حيث تطالع المرء أسماء عديدة، وبخاصة في مجال النقد والدراسة الأدبية التي وجدت طريقها

(١) علي نار: ملامح الأدب الإسلامي التركي، ص١٠٠-١٠٤، المشكاة، ع٧.

إلى المجلة أو الكتاب أو الأطروحـة الجامعيـة، ولعبت دورها في تعزيز حـركة الأدب الإسلامي المعاصر هناك وإنمائها وتعـميق ملامحها»[1]. وقد قدم الناقد صورة واضـحة عن إسلاميـة الأدب في المغرب من خلال ثلاثة شـعراء؛ هم: حسـن الأمراني ومـحمـد بنعمـارة ومحـمد علي الرباوي، ولم يتـوقف عند التعريف أو الحصر، وإنما تجاوز ذلك إلى التحليل لشعرهم شكلاً ومضموناً.

د ـ الدراسة التطبيـقية القيمة التـي قام بها الدكتور أحمـد بسام ساعي تحت عنوان: «حركة الشعـر الحديث في سورية من خلال أعلامه»، وقـد تناول فيها الشعر وفي ذهنه كما يحدد العنوان الاعـتبار الجغرافي «سورية» إلا أن الناقد لم يكن يدرس النص في الحقيـقة خلال الأثر الطبيعي أو البيـئي، وإنما كان يقصد الانتماء الوطني، ومن ثم فإن قارئ الكتاب لا يجد في مطلع الكتاب ولا حتى في ثناياه ما يوحي بتتبع الأثر البيئي كمـا حدث بالنسبة إلى الدراسات السابقة، فنحن نجد الأبواب موزعة كـما يلي: (الفنون الشعرية الحديثة، التـعبير الفني، المضمون الحضاري).

وهذه الدراسة التطبـيقيـة قائمة على الانتخـاب، ومن ثم فهي تجزيئـية في الأساس، بمعنى أن الناقـد يختار قطعة أو بيـتاً أو مجمـوعة ليستـدل بها على مقصد من مـقاصده، إلا أن ذلك لم يمنع الناقد من أن يعمـد أحياناً إلى دراسة قصيدة كاملة إن اقتضى المنهج ذلك، وسنعود إلى ذلك في موضعه من هذا الفصل، ولكننا سنشـير الآن إلى دراسـته للمـضمـون الحضـاري، لنرى كيف تتـجلى الإسلامية في دراسته، فقد ذهب إلى أن الصراع الفكري والإيديولوجي في ظل السياسة قد أدى إلى انقسام الشعراء ثلاث كتل: اليمين، واليسار، والوسط.

(١) عماد الدين خليل: نماذج من إسلامية الأدب بالمغرب، ص٥٥.

أما اليسار، فقال عنه: «والشعـراء اليساريون في سورية كانوا بؤرة لكل اتجاه فني أو فكري حـديث؛ شـرقيـاً كان أم غـربيـاً، شأنهم فـي الأقطار العربيـة الأخرى»[1]، وبذلك يكون قد بـين ـ فعلاً ـ حـقيقـة العلاقة بين هذا الشـعر والحضارة، وربما بيَّن سلبية هذا الاتجاه أكـثر بقوله: «هذه الطروح الشعرية التي قدمها الشعـراء اليساريون ربما كانت علامة بارزة من علامـات الحياة في الشعر اليسـاري، ولكنها كـانت في الوقت نفســه من أهم الدلالات السلبـية في هذا الشعر، فقـد خيل لمن يقرأ شعر هؤلاء لفـترة ما في الخمسينيات، أن مـعركتنا هناك في فيـتنام وكوريا وأمريكا اللاتينيـة والاتحاد السوفـياتي أكثـر منها هنا على الأرض العربـية»[2]، ويمثل هذا الاتجـاه عنده جمـاعـة من الشعـراء مثل شـوقي بغدادي، وسلـيمان العـيسى، أمـا الوسط، ويمثله نزار قبـاني «على الرغم من أن شعـره مقصـور على المرأة، وربما على الرجل لو أخذنا برأي من يقـول: إنه كان يصف أحاسيس الرجل من خلال حديثه عن المرأة... المرأة من خلال نفسه»[3].

وقد أثر في نزار قبـاني هذا الاتجاه، فأصبح حتى في شعـره السياسي وربما الوطني أو القـومي ينطلق من جسم المرأة، فكمـا يقول أحـمد بسـام ساعي: «فجميلة بوحيرد ليست مجرد مـجاهدة جزائرية لقيت من التعذيب الجسدي ما يجعل منها موازية لجان دارك الفرنسـية، بل هي أيضاً امرأة يستطيع أن يجد في محاسنها الشابة مصباً لاهتماماته الجمالية غير اهتماماته القومية:

في الصدر استوطن زوج حمام

والثغر الراقد غصن سلام

الإسم جميلة بوحيرد

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص٣٨٩.

(٢) نفسه/ ٤٠٢.

(٣) نفسه/ ٤٢٢.

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخلة

لمحَتْها واحات المغرب

أجمل طفلة

أَتْعبَتِ الشمس ولم تتعب

. . . ويتكئ نزار في معظم قصائده الوطنية أو القومية على المرأة، ويربط بينها وبين الوطن أو القضية»[1].

أما اليمين، فيرى الناقد أنه هو الذي يمثل الشعر الديني، ولكن يرى كذلك أنه سيمكن تقسيم الشعر الديني في سورية ثلاثة أقسام، مع مراعاة الاختلاف بين طبيعة الديانة المسيحية التعبدية التي ينطلق منها إليوت، وطبيعة الدين الإسلامي «الحياتية التعبدية» معاً:

١ـ شعر ديني سياسي (ملتزم).

٢ـ شعر ديني تعبدي.

٣ـ شعر عام ينظر فيه الشاعر إلى مشكلات الحياة من زاوية إسلامية، ولكن بشكل غير صحيح أو مباشر»[2]. ومن ضمن هؤلاء الشعراء محمد المجذوب ومحمد الحسناوي، وعمر بهاء الأميري، ومحمد منلا غزيل، وضياء الدين الصابوني وغيرهم.

وبعد أن يستعرض الناقد رأيه في المستويات الثلاثة للشعر الإسلامي يتوصل إلى التقييم فيقول: «إن الشعر الإسلامي في سورية ما يزال يعاني أزمة ضعف، ووراء هذا الضعف أكثر من سبب واحد، هناك الثقافة الشعرية التقليدية التي ما

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤٢٧ـ٤٢٨.

(٢) نفسه/ ٤٠٨.

يزال الشعراء الإسلاميون يكتفون بها، من غير أن يحاولوا التطلع إلى أحداث الحركات الشعرية في العالم، ومحاولة تمثلها داخل الشخصية الشعرية الإسلامية التي جربوا بإخلاص إقامتها على أسس جديدة وأصيلة معاً، ولعل الشاعر محمود حسن إسماعيل قد قطع في ديوانيه **لابد**، **وقاب قوسين** خطوات بعيدة في هذا السبيل، جدير بدراسة الإسلاميين لها والاهتداء بها»[1].

وبالاتجاه الإسلامي يكون الناقد قد أنهى حديثه عن (المضمون الحضاري) في الشعر السوري، معتمداً على أساسين: النظرة الجغرافية التي ساعدته على أن يحصر موضوع الدراسة في شعراء سورية، ولا يتعداهم إلى غيرهم إلا على سبيل المقابلة الخاطفة كما فعل هنا مع الشاعر المصري الفذ محمود حسن إسماعيل.

والنظرة الإسلامية التي يشوبها شيء من الموضوعية التي لا شك في حرص الناقد على تحقيقها ولو كانت أحياناً على حساب الحق كما سيتضح في دراسته للصورة والرمز.

ثمة جانب مهم في دراسة أحمد بسام ساعي تكتسي أهمية خاصة، ألا وهو «الصورة الشعرية والرمز»؛ إذ درس هذا الناقد ـ بعناية لا تقل عن عنايته بالمضامين الحضارية ـ الصور والرموز، وقد أغرانا بالحديث عنها منذ البداية حين قرر أن دراسته «للصورة الحديثة لا يمكن أن تستند إلى نظرية الصورة في البلاغة القديمة، لأن طبيعة الصورة الحديثة في جوهرها تختلف عن طبيعة الصورة القديمة من ناحية، ولأن الدراسة التقليدية للصورة من ناحية ثانية تعتمد على الفصل بين جزأي الصورة (المشبَّه والمشبَّه به) ودراستهما منفصلين لمعرفة طبيعة العلاقة بينهما»[2].

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤١٩.

(٢) نفسه/ ٤٠٣.

فالناقد ـ كما يبدو ـ منبهـر بالجديد في الصور، والجديد في أسلوب معالجة الصور، وهذا يجعلنا نتساءل: هل يمكن أن يُوفَّقَ بوصفـه ناقداً إسلامياً يُفتَرَضُ فيه أن ينطلق من فضاءٍ فكري يمكِّنه من الهيـمنة على الأدوات النقدية والتعبيرية على حد سواءَ، ليـحكم عليها ويحللها في إطار هذا الـفضاء، دون أن تنفلت منه نتيـجة ذلك الإعجاب بتـحديد الصور التي تحـتاج لكي تُفكَّك وتُحَلل إلى منهاج جديد ينظر إلى الصورة ككل متكامل؟

أما على مستوى الصورة، فقد لاحظ أن الشعراء قد عمدوا إلى التخلي عن الشروط التقليدية في طرفي التشبيه، كتقارب المشبَّه والمشبه به وواقعيتهما ومالوا إلى «الإيحاء» بدلاً من «التوضيح»[1]، وهنا يعثر النقاد؛ إذ إن ما يذكره هنا من شروط لم تكن من عمل الشاعر القديم، وإنما كانت من جهود النقاد النظريين، لأن الصورة حتى بالنسبة للشعر الجاهلي كانت وظلت خاضعة للسياق النفسي، الذي يجعله أحمد بسام ساعي شرطاً لنجاح الصورة الجديدة حين يقول: «لابد من «وحدة الشعور» تجمع بين صور القصيدة الواحدة مهما بدت لنا هذه الصور متباعدة»[2]. وقد أشار سيد قطب مثلاً إلى ذلك في معرض حديثه عن التناسق في القرآن الكريم، مبـيناً «أن القرآن يرسم صوراً ويعرض مشـاهد، فينبغي أن نقول: إن هذه المشـاهد وتلك الصور يتوافر لهـا أدق مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة وجـو المشهد وتقسيم الأجـزاء وتوزيعها في الرقعـة المعروضة»[3]. وقد أطلق سيد قطب على هذه الظاهرة في التصوير مصطلح «وحدة الرسم»[4].

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص ٤٠٧.

(٢) نفسه/ ٤١٣.

(٣) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص٩٤.

(٤) نفسه/ ٩٤ـ٩٥.

هذا وقد مضى الناقد ساعي في دراسة الصورة مبهوراً بالشاعر نزار قباني، الذي جعله «شاعر صورة بالدرجة الأولى، ويخال المرء أن في داخله مصنعاً مدهشاً للصور»[1]، راداً سبب تجديد الصور إلى «أن الفكر الحضاري الحديث المتشعب الأطراف، والمذاهب الأدبية الغربية ولاسيما الرمزية والسريالية، كانت العامل الأساس وراء تحويل الصورة في الشعر العربي إلى طبيعتها الجديدة»[2]، مبيناً أن الصورة الجديدة تتميز بعدة مظاهر؛ منها «تباعد أجزائها» الذي اكتسبت به ـ في رأيه ـ تأثيراً قوياً ومشعاً، ومنها خروجها نهائياً من زاوية الطرفين التقليديين، المشبَّه والمشبَّه به، إلى أطراف ثلاثية أو رباعية أو أكثر، مما ينفي تماماً فكرة البحث عن تلاق بين حدود هذه الأطراف، فالمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة، بعد أن كانت ذات بعد واحد، هو المسافة الفاصلة بين المشبَّه والمشبَّه به، وفي كل بُعدٍ من أبعاد هذه الصورة لا يلبث المشبه به أن يتحول إلى مشبهٍ لينطلق منه الشاعر إلى مشبه به جديد . . .» وذلك مثل قول الشاعر محمد عمران:

الباب تعرى

شفتاه قمرا دهشه

فالبعد الأول بين الباب والشفتين، والثاني بين الشفتين والقمر والثالث بين القمر والدهشة»[3]. إن مما لاشك فيه أن الناقد موفق في اكتشافه لبعض هذه الظواهر في الشعر الحديث، ولكن أين الجديد في الصور؟ وأين الجديد في منهج مواجهة الصور؟

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث، ص٣١٥.

(٢) نفسه/ ٣٢٣.

(٣) نفسه/ ٣٢٣.

أما توالد الصور، وكون الأبعاد تتعدد، فيمكن لمن يقرأ معلَّقة لبيد أن يلحظ ذلك ببساطة، وكـذلك يحس من يقرأ الآية: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾ [النور: ٣٥]. وأمـا مناقشـة الصـور في ظل «وحدة الـشعـور»، فذلك مـا لـم يفـعله الدارس، إذ كنا نرجو أن يحللها في ضوء الـفضاء الفكري، لكن لم يفعل إلا قليلاً، حينما أشار إلى أن أدونيس رأس في الصورة الخارجة عن المألوف، وأنه قد تجـاوز الواقع في صوره بسـبب تأثره بالثقافـة الغربيـة، حتى أصبح خـياله «خيالاً دكتاتورياً»[(١)].

وهذا ما يسـمح لي أن أعد نقده لـلصورة الشعـرية ـ خاصة ـ نقـداً فنياً لا إسـلاميـاً، أي إنه كـان ينظر إلى الصـورة في غيـاب الوعي الروحي والفـهم الإسلامي للكون والحيـاة، اللذين تشكلهما تلك الصور، مما جعل نقـده يعجز عن أن يتجاوز السطح والمنطوق والمتخيل إلى ما وراء المعاني، وهو العقيدة التي تنير، والإيمان الذي يضيء، ويبدو ذلك الغياب الروحي جلياً حينما يمر بظاهرة القلب والتبديل في الصور عند أدونيس، ليشير إلى أنه «يجري تبديلاً في مواقع أجزائـها، حـتى يكاد يضيع علينا المـعنى، ومن ذلك قوله: (نسـاء يدخلن في الرمح) بدلاً من (يدخل الرمح فـيهن)، وقوله: (يفرز مـسافة بحـجم لام ميم ألف، أو بحـــجم ص ع ي هـ ك) بدلاً من (ألف لام مـــيم) أو (ك هـ ي ع ص)، وهما فاتحتان لبعض سور القرآن الكريم»[(٢)].

ألا ترى أن الناقد قد اعتـمد التجزيئية في عرض الـنماذج بعيداً عن النص، أي في غيـاب «وحدة الشـعور»، ثم مضـى دون أن يقيمـها في ضـوء تصوره

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص٣٢٨ـ٣٢٩.

(٢) نفسه/ ٣٣٦.

الفلسفي وفهمه للكون والحياة، وما ينبغي أن يفهمه الإنسان فيهما من حقائق تخضع لقانونين أساسين؛ هما «الثابت والمتغير» من جهة، و«المقدَّس» من جهة ثانية.

ومن الحق أن الناقد لم يفعل ذلك في دراسة الصورة، ولكنه تدارك الأمر في دراسته للرمز بأنواعه الثلاثة، وهي: الرمزية التراثية، والرمزية الخاصة، والرمزية الطبيعية، غير أن وعيه الروحي الإسلامي يتجلى أكثر في نقده للرمز التراثي، إذ لاحظ أن «موقف الشاعر السوري الحديث على الأغلب هو موقف مُعَادٍ للتراث، كثيراً ما نجده منصرفاً إلى تحطيمه في قصائده بشتى السبل، وهذا التحطيم يؤدي إلى استعمال الرموز التراثية العربية استعمالاً سلبياً يحطم من خلاله ما يمكن أن تحمله تلك الرموز من معانٍ مثالية، ثبتت في الذهن العربي لقرون عدة، وكان تحطيمه موجَّهًا بشكل خاص إلى رموز الدين الإسلامي والشخصيات الإسلامية أو العربية البارزة؛ كعثمان والحجاج وهارون الرشيد والخلافة والإمامة، ورأى الشاعر الحديث في هذه الرموز صوراً للتأخر الفكري والسياسي والحضاري وللتقاليد البالية»[1] ويضرب مثالاً لذلك بقول نزار قباني، الذي كان قد أثنى عليه في حديثه عن الصورة بقوله:

وأنا أحبُّك في احتجاجِ الغاضبين

وفرحة الأحرار في كسر الحديد

وأنا أحبُّك في وجوهِ القادمِين لقتل هارون الرشيد[2].

كما ينتقد أدونيس بشدة في استخدامه «مهيار» شاعر الشعوبية رمزاً يهزم به راية الخليفة والإمام، وذلك في قوله:

(١، ٢) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، ص ٣٣٨.

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة

هو ذا يتخطى تخوم الخليفة[1]

ويفضح تعامل هؤلاء الشعراء مع الرموز المسيحية والإغريقية بطريقة إيجابية، فيقول: «ولكن مـوقفهم من رموز الديانات الأخرى مخـتلف تماماً؛ فهو إن لم يكن إيجابياً فليس ـ على الأقل ـ بالسلبي، ومن الطـبيعي أن نلاحظ عندهم ما نلاحظه عند معظم الشعراء العرب المحدثـين من سيطرة لرموز الديانة الإغريقية وأساطيرها على ساحة شعرهم»[2].

ويعلل أسباب تلك الظاهرة السلبية بالتقليد الأعمى للغربيين، فيقول: «وربما كان طغيـان الرموز الإغريقية على شعـرنا عامة يعود إلى طغيـانه عند الشعراء الغربيين الذين صدَّروا إلينا الحداثة»[3] خاصة وأن زعيم الحداثة، وهو إليوت، كان «يحتضن بتزمت العقيدة الكاثوليكية»[4].

وقريب من دراسـة بسام ساعي دراسة الدكتـور محمد ناصـر التي عنوانها: **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية**، وقد قسمها بابين:

أـ المؤثرات الأساسية في اتجاهات الشـعر الجزائري الحديث: ويخلص الناقد بعد عـرض لمراحل التأثر المخـتلفة إلى أن بعض شـعرائنا قـد راح، تحت تأثير الماركسـية، يدعو إلى إجـراء نوع من التصنيف والعـزل على المستـوى الرسمي للشـعراء، مـبيناً أن هـذه الرؤية تذهب إلى حد «المطـالبة باسـتخـدام نوع من

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، ص ٣٣٩.

(٢) نفسه/ ٣٤٧.

(٣) نفسه/ ٣٤٧.

(٤) نفسه/ ٣٤٨

الإرهاب الفكري»[١]، وعلل معاداتها للتراث والتنكر له ودعـوى التميز والتفرد بعامل نفسي هو حرص الشباب على البروز على الساحة الأدبية[٢].

ب ـ الخصائص الفنيـة: وقد عالج فيها التشكيل الموسـيقي وتطوره، واللغة الشعرية والصورة والبنية العامة. ولاحظ بخصوص اللغة ظاهرة الضعف والبذاءة وكثرة الدخيل[٣]، وقـد علـل ذلك «بضعف التعليم الذي هـو أحـد الرواسـب الاستعمارية ومخلفاته»[٤] من جهة، و«بدعوى تفجير اللغة وغيرها من الدعاوى التي يبثـها فكر دخـيل يهدف إلى تفجـير هذه الأمـة من داخلها»[٥] من جهة ثانيـة، كما لاحظ بخـصوص الصـورة الابتذال والحـسيـة والشكلية والجـمود والتقليد الأعـمى للأسطورة اليونانية[٦]، وعلى الرغم من تعدد مـصادر الصور عندهم كالقرآن والتراث، فلم يكن استخدامهم للرمز ناضجاً[٧].

٦ـ الاختيارات:

وهي نمط تقليدي في النـقد الإسلامي العربي القـديم تجلى في «تلك الكتب النقدية التي وصلتنا تجـمع بين طياتها نصوصـاً أدبية أو قصائد شـعرية كاملة، اختارها الناقد استجابة لحسه الفني، معتمداً في ذلك على ذوقه المدرَّب أحياناً، وعلى مقـاييس نقدية تتناسب مع العـصر الذي يعيش فـيه أحيـاناً أخرى»[٨].

(١) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص١٧٧.

(٢) نفسه/ ١٧٥.

(٣) نفسه/ ٣٥٩ـ٣٩٣.

(٤) نفسه/ ٣٦٠.

(٥) نفسه/ ٣٩١.

(٦) نفسه/ ٤٢٨ـ٤٨١.

(٧) نفسه/ ٤٩١.

(٨) النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص٦٣(مخطوط ماجستير).

وهذا النمط له أهميتـه التي أقل ما يقال فيها: إنها تسـهل عملية الاطلاع على عيون القصائد الشعرية الإسلامية، وهي أنواع:

أـ **سلسلة شعـراء الدعوة الإسلامـية في العصـر الحديث**: وبين يدي الآن منها الجزء السابع، وهو من تأليـف أحمد عبد اللطيف الجـدع وحسني أدهم جرار، وقد تناول هذا الجزء الشعراء: (علال الفـاسي، عبد الله كنون الحسني، عدنان النحوي، زهير المزوق، كمال الوحيدي).

إن هذا الجزء لم يتـضمن مقـدمة تعلِّل أسبـاب وقوع الاختـيار على هؤلاء الشعراء من جهة، وعلى قصائد معـينة من جهة ثانية، وتبين ما إذا كان للترتيب أهميته كما عودنا أصحاب الطبقات في النقد القديم كابن سلام الجمحي وغيره.

على أن الناقدَين لم يهملا في اختياراتهما المقدمات التجزيئية التي تعرّف كلَّ شاعر على حدة، وقد توحي أحياناً، ولو من طرف خفي، بسر الاختيار؛ كأن يقولا: «ما سـمعت اسم المغرب أو قرأت عنه إلا تذكرت عـلال الفاسي، لقد ارتبط اسم المغرب في أذهاننا باسم هذا الرجل الفذ كما ترتبط الحوادث الكبرى بأسماء الرجال العظام»[(٢)].

ب ـ **سلسلة الصحوة الإسلامية** التي أصدرت للدكتور محمد عادل الهاشمي فيما أعلم جزأين تحت عنوان: **شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي ـ دراسة وتطبيق** يحتـوي كل جزء على مقـدمة، إلا أن الأول منهـما قد اشـتمل على شعـراء وأدباء قدمـاء، وهم: حسـان بن ثابت، وكعب بن مـالك الأنصاري، وعمـر بن عبدالعـزيز، وعبدالله بـن المبارك، والحسن البـصري، ومحـمد بن إدريس الشافـعي. ويرى فيهم الناقد عـوالم كانت مبشـرة بالأدب الإسلامي، وخاصـة منهم الشافعي الذي «قـد جمع إلى ثراء النظر في التصـور الإسلامي

(١) أحمد عبد اللطيف الجدع وحسني أدهم جرار: شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث، ص٧.

طلاقة الحس الأدبي، فقد كان له دوره البيِّن في نتاج الأدب الإسلامي في عصره، وتأصيل نتاجه، وإغناء منسربه، والتبشير بعوالمه الهادية»[1]. ويبدو لي أن الناقد لم يعط ما يكفي من الاختيارات؛ إذ اكتفى ببعض الأمثلة التي حاول أن يوضح بعض معانيها دون أن يتعمق في بنائها الفكري والفني، كأن يقول بشأن كعب بن مالك: «هذه قصيدة كعب بن مالك قد استعرضنا طرفاً من آفاقها الفنية والوجدانية»[2].

أما الجزء الثاني، فقد اشتمل على بعض الأدباء: شعراء وروائيين وكتاب مسرح معاصرين، وقد يكون لأحدهم إنتاج في أكثر من لون أدبي، فيشير إليها كما فعل مثلاً مع محمود مفلح، الذي درس نماذج من شعره ومن قصصه[3] وقد نعود لبعض الجوانب المتعلقة بنقد النثر قصة ومسرحا في موضع آخر.

جـ ـ كتاب **الأعلام الخمسة**:

هذا وقد أستسمح القارئ عذراً إن جعلت الكتاب القيم **الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي**: العطار ـ رومي ـ السعدي ـ حالي ـ إقبال» ضمن نقد الاختيارات على كبر حجمه (٤٧١ صفحة)؛ لأن مؤلفه قد نهج سبيل أصحاب الاختيارات، بل هو في عرض النماذج أفضل من سابقيه، أحمد عبد اللطيف الجدع، وحسني أدهم جرار، ومحمد عادل الهاشمي، فهو ـ على سبيل المثال ـ في دراسته للشاعر إقبال بعد أن يقدم بدراسة عن حياته الاجتماعية والثقافية، يأخذ في عرض نماذج من شعره: (صوت إقبال إلى الأمة العربية، الثورة والوحدة، فقر الصالحين، السلطان مراد والمعمار أمام القاضي، فاطمة الزهراء،

(١) الهاشمي: شعراء وأدباء على منهج الأدب الإسلامي دراسة وتطبيق ج١، ص١١٠.

(٢) نفسه/ ٤١.

(٣) نفسه/ ج٢/ ٣٩ـ٧٦.

النشيد الإسلامي. . .)[1]، وقد يعمد الناقد أحياناً إلى اجتزاء أقسام من قصيدة طويلة[2]، ولكنه قـد يعرض النص كـاملاً كـما في «النص الكامل: مـجلس شورى إبليس (١٩٦٣م)» [3]. و«شكوى» و«جواب شكوى»[4] وهما قصيدتان طويلتان (١٢٠+١٤٠= ٢٦٠).

ويحتوي الاختيار ـ فوق ذلك ـ على نصـوص عن الشاعر إقبال؛ مثل «لمحة عن حـياة مـحمـد إقبـال للدكتـور إحسـان حقي الشـامي»[5]، وخلاصـات ومختصرات لبعض مطولاته[6].

والكتاب يحـتوي بعـد ذلك على قسم بعنوان «الشعـراء والشعـر في اللغة الأردية الباكـستانيـة». والناقد هنا يخـونه القلم، فيخـرج عن طبيـعة العنوان **الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي**، فيحدثنا ـ معتمداً على اعتبار لساني لا ديني ـ فيقول: «ومن درس الشعر بهـذه اللغة، عرف أن أولئك الشعراء، وإن اختلفت نِحَلُهم ومذاهبهم وعقائدهم وأديانهم، ولكن قـد كانت هنالك خصائص عامة تجمعهم جميعاً وتوحد بينهم، وكان ثمة ثقافة مشتركة في شبه القارة كلها، مع أن لكل إقليم لغـته الخاصـة، ولكن الأردية قد كانت هي الـلغة الجامـعة التي تلتقي عندها الأقاليم كلها، ولكل شاعر ديوان أو أكثر . .»[7].

(١) محـمـد حسن الأعظمي والصـاوي علي شعلان (مـترجمـان): الأعلام الخمـسة للشعـر الإسلامي، ص١٨-٣٤.

(٢) نفسه/ ٦١ـ٦٢، ٦٦، ٦٨.

(٣) نفسه/ ٩٦.

(٤) نفسه/ ١١٢-١٣٠.

(٥) نفسه/ ٤٢، ١٣٧.

(٦) نفسه/ ٤٢.

(٧) نفسه/ ٢٠٥، ٢١٥.

د ـ الاختيارات غير الموفقة:

ولكن هناك اختـيـارات لا أظن أنهـا مـوفـقـة، ذلك لأنهـا لم تكن قـد استحـضرت ـ كمقياس أسـاس ـ الجانب العقدي، ومن مثل ذلك: اخـتيارات محـمد قطب التي ذيل بها كتـابه القيم **منهج الفن الإسلامي**؛ إذ جعل ضمنها «رحلة إلى السوق» لطاغور، وهو يعلم أن «الطابع الهندوكي واضح فيها شديد الوضوح»[1].

٧ـ مواجهة النص:

ويعد هذا النمط النقدي أرقى وأكثر جدية مـن غيره من طرق النقد التطبيقي التي مر بنا الحديث عنها وعن نماذجها.

إن مواجـهة النص تتمـيز بالشمـول، والكمال، والعمق في الغـالب، فهي تضع النص الأدبي ـ إن كان ديواناً كـاملاً أو قصيدة كامـلة ـ موضع التأمل من العنوان إلى آخر بيت أو مقطع، لا تدع ـ في الأصل ـ صغيـرة ولا كبيرة تتعلق بالنص إلا ووضعـتها تحت المجـهر: الناحية المـعجميـة، الدلالات، الصوت، الإيقاع، الصور، المضامين، البناء الفكري، المعمار، التراكيب . . .

على أن لكل ناقد شـخصيتـه المتيمزة، وخلفـيته الثقـافية التي يستـقي منها مفاتيحه النقدية، مما جعل طرق مواجهة النص تختلف بحسب ذلك، وبحسب المقاصد والغايات، وبحسب ما تقتضيه وسائل النشر، فقد نجد بعض المواجهات التي تنشر في مجلات غير متخصصـة تعتمد الإيجاز، مما يجعلها أقل قيمة من غيرها التي تنـشر في مجلة لا تستنكف عن نشر المـقال أو الدراسة المطولة، أو التي أعدت أصـلاً لتنشر في كتاب، فـفي مثل هذه الحال الأخيـرة يملك الناقد

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص٢٩٢.

الحـرية الكاملة في أن ينتج نصـاً كامـلاً حول نص كـامل، وعندئذ نجد النقـد الراقي المستوفي لجميع شروط مواجهة النص.

وسيتبين من النماذج الآتية تلك الفروق المهمة التي قدمنا بعض أسبابها.

أ ـ مواجهة ديوان كامل:

وهذا أسلوب نجد مـثله في تقديم **القدس في العـيون**، إذ عمـد الدكتور عـماد الدين خليل إلى قراءة الديوان بعـدّه مجمـوعة من القصائد تشكل نصـاً واحداً له موضوع واحد وتجربة في الأصل واحدة وإن تعـددت إخراجاتها «والشاعر هنا، إذ يتقدم لقـرَّائه بهذا الدفق المؤثِّر العذب من القصائد، إنما يـقدم لنا نموذجاً لاثنتين من الظواهر، بدأنا نلحظهما في العقد الأخير على وجه التحديد في شعرنا الإسلامي:

الديوان المتخـصص الذي يحكي عن قضيـة واحدة، لا يغادرها إلى غـيرها مهما كانت ممضة أو ملحة، والرصد المبكِّر للتجربة وهي بعد في العنوان.

ولشد ما يجد المنظـور النقدي في الاثنتين معاً ظاهرة صحة وعـافية فنية في الشكل والمضمون»[1]. إن الناقـد هنا لـيس بصدد تقديـم ديـوان بالطريقـة التي رأيناها سابقاً، إنما هو ينظر إليـه على أنه نص واحد، وقد ترتب على ذلك أن درس الديوان كـما لو أنه يدرس قـصيدة واحـدة، فلذا تراه يقـول: «جاء دور الديوان المتفرد الذي تتمحور قصائده كافـة حول هدفها الواحد، تتجمع قدراتها التعبيرية لكي تغذي بؤرة واحدة تكون لها قدرة النار على الإضاءة والاحتراق، مضى عصـر العدسات المفرقة التي تعطينا قـصيدة هنا وأخرى هناك. . تتبـعثر أشعتها فلا تكاد تضيء، أو تحرق ريثـما ينسحب وجدان القارئ أو السامع عن التعـامل معها، أمـا هنا فإن أشعة الديوان كلـها تتجمع لكي تقـول ـ مع تغاير

(١) عماد الدين خليل: مقدمة ديوان: **القدس في العيون**، للشاعر كمال رشيد، ص٧ـ٨.

الأصوات ـ شيئاً واحداً، تصرخ بكلمة واحدة، تعبر عن هدف واحد، وتصب في بؤرة واحدة»[1].

وربما كان الناقد عماد الدين خليل في مـواجهته لهذا النص على وعي كامل بأنه لم يكن «يقدِّم» الـديوان بالطريقة المألوفة التي سـبقت الإشارة إليـها، وإنما كان «يواجـه» الديوان على أنه نص، ويستـخدم أسلوب المواجـهة الذي يتمـيز بالشمول والكلية والتأنِّي والتمحيص، أقول هذا لأني وجدته يصرح: «إن على الناقد أن يكون صلباً كالحديد وهو يتعامل مع (النص) لكي يفككه على مكث، ويستخرج دلالات كلماته ومفرداته، ويعرف ـ بالتقابل الموزون وبقوائم التضاد ـ نسب سيميائياتها»[2].

ثم إن عمـاد الدين خليل هنا قد درس الديوان، وقد اسـتحضـره أمام نظره كله منذ البداية، فـأنت تراه يقول: «من البيت الثاني لأول قـصيدة في الديوان «ثورة الحق» يرجـو الشاعـر أن تمسح هذه الثورة (العـار والمخاوف عنا) وحـتى مطلع آخر مقطوعة فيه «رصاصة القبيلة»[3].

ولذلك نجده يعـرض للقضـايا الآتية بجـد، وبهذا الترتيـب (الهاجس الذي تنبض به القصائد + التوازنات بين العام والخاص+ التوازن في البحور الشعرية+ المعمار الشعري + لغة القصائد + الصورة الشعرية)[4].

ب ـ مواجهة قصيدتين لغرض الموازنة والمقارنة:

ومثـال ذلك ما صنعه أحـمد بسام سـاعي حينمـا وضع دراسة على شكل

---

(١) عماد الدين خليل: مقدمة ديوان: القدس في العيون، للشاعر كمال رشيد، ص ٩.

(٢) نفسه/ ١٠.

(٣) نفسه/ ١١.

(٤) نفسه/ ١١-٢٢.

موازنة أجراها بين قصيدتين للشاعر نزار قبـاني، مجتهداً في أن تكونا متقاربتين في موضـوعهما وزمن تأليـفهما، على أن تكـون إحداهما خليلية والثـانية من التوقيع»[1] والغرض من ذلك هو البـرهنة على صلاحيـة القصيـدة الخليلية أو عدم صـلاحيتهـا لأن تكون من شعر «الثـورة» ولذلك ينتهي من تحليلهـما إلى التساؤل الآتي: «فهل كانت قصيدة نزار الثانية من شعر الثورة إذ كانت قصيدته الأولى من شعـر: الإثارة»؟ إن «الثورة» في الشعر الحـديث لا تعني أن يجعل الشاعر من قصيـدته بلاغاً انقلابياً حاداً، أو منشوراً سياسيـاً منفعلاً، إنها إيحاء لا تصريح، ورمز لا توضيح، وطرق جديدة في التـعبير تختلف تماماً عن طرق التعـبير التـقليدية في شعـر «الإثارة»، إنها تستـعين بالحوار بأنواعه، والحـركة بأنواعها الزمـانية والمكانية واللغوية والعـروضية، وتميل إلى الاستـعانة بالتراث الشعبي وبالتراث الرسمي من شعر أو نثر، والتعبير بأساليب لغوية جديدة. . . وصياغـة الصورة صياغة رمزيـة حديثة مع مزيد من التركـيز والتكثيف في هذه الصياغة.

. . . وهكذا يمكننا أن نـحكم على نزار قـبـاني بأنه لم يسـتطع ـ وربما لم يحاول ـ في قصيـدة التوقيع أن يكون ثورياً. . أما قصيـدة نزار الخليلية، حيث يتحقق الانسـجام بين الشكل والمضمون فقـد. . . أثارنا حقاً، وتمكن من إبراز عنصر الإثارة في القصيدة، لأن غنائيته وجدت الشكل العروضي المناسب»[2].

ومن الملاحظ أن المقاربة النقـدية هنا قد واجهت النصين مواجـهة كاملة من جهة المضمون، ولكنها كانت قد قـصرت في دراسة الشكل بعض التقصير، فنحن نجده مـثلاً يذكر ـ وهو بصدد تحـليله للقصيدة الـثانية «حوار مع أعـرابي أضاع

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث، ص١٦٣.

(٢) نفسه/ ١٧٢-١٧٣.

فرسه» ـ أن نزار قباني يسرد هنا رموزاً عديدة تشير إلى التراث الذي يرى فيه سلبية مميتة، وهذه الرموز ما كانت القصيدة الخليلية «إفـادة في محكمة الشعر» لتستوعبها جميعـاً، ولو فعلت لأحسسنا بأنها خرجت عن وقـارها التقليدي. إن إطار الوزن والقافية يكاد يفرض نفسه على كل جديد يحاول أن يعبر إلى القصيدة»[1].

بهذا الشكـل تمت دراسة الناقد أحـمد بسـام ساعي، معـتمدة علـى المقابلة والموازنة التي ربما استوحى فيها منهج الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري. وهناك دراسة أخرى لا تقل أهمية عنها قام بها محمد الحسناوي، وازن فيها بين قصيدتين ورسالة تتفق في الموضوع وتختلف في الرؤيا والتصور[2].

جـ ـ مواجـهة نص قديم بالأدوات الإسـلامية الحـديثة: ومثـالها هنا هي: «دراسة لقصـيدة الحطيئة القصـصية في الكرم» للناقد عودة الـله منيع القيسي، الذي ضمن كتابه **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي** مجموعة من الدراسات التي تواجه النص اخترنا منها هذه، بسبب أن صـاحبها لم يدرسها من زاوية واحدة كما فعل مع بعض الدراسات، ولكنه تناولها من خمسة جوانب هي:

١ـ دراسة من حيث هي فن قـصصي يستوفي القـصة من أبطال، وحوادث وصراع وعقـدة وتشويق، بحيث كـانت العقد تحل بتدرج مناسب، لا يفـاجئنا فيها بنتيجة، وإنما يجعلنا نرقبها.

٢ـ دراسة من حيث هي فن تعـبيري، له لغته الشعرية الإيحـائية التي كانت ألفاظها على قدر معانيها.

٣ـ غاية القصيدة ومقاصدها التي منـها ربما «تخليد: قيمة الكرم، أو «شحذ عزائم الأغنياء للبذل».

(١) ساعي: حركة الشعر الحديث، ص ١٦٩.

(٢) محمد الحسناوي: في الأدب والأدب الإسلامي، ص٤٤ـ٥٨.

٤ـ تعليقات، ومنها أن القصة خيالية وليست واقعة، وأنه تأثر فيها بقصة سيدنا إبراهيم على اختلاف في المغزى.

٥ـ مآخذ: ومنها أن التضحية بالابن من أجل الشهرة ليست من قيم الإسلام، وأن المضامين لم تكن عميقة متعددة الأبعاد، وربما كانت ذاتية.

ومع ذلك، فإن الناقد قد وصل إلى أن «هذه رائعة الحطيئة بما تمثل من روعة في تصميم الهيكل القصصي، ومن روعة في انتقاء الألفاظ والتعابير التي ألبسها إياها، حتى بدت من أروع القصص الشعري في أدبنا العربي القديم، ولا تثريب بعد ذلك في أن قيمتها الفنية تصميماً وتعبيراً أرجح من قيمتها الفكرية غايات ومضامين»[١].

د ـ مواجهة نص بالاعتماد على الأدوات النقدية الغربية المعاصرة بعد محاولة أسلمتها:

ويمكن أن نضرب لذلك مثالاً بدارستين: إحداهما لمحمد إقبال عروي من كتابه **جماليات الأدب الإسلامي**، والثانية لمحمد مفتاح من كتابه: **دينامية النص**.

ولكننا سنكتفي بعرض دراسة محمد إقبال عروي، لوضوح الأسلمة فيها أكثر من الدراسة الثانية التي استغرقت فيها الاتجاهات الغربية المعاصرة هذا الناقد فلم يستطع أن يتخلص منها، سواء بالنسبة لدراسته «نمو النص الشعري: قراءة في قصيدة «القدس» لأحمد الحجاطي»[٢] أو «الحوادث في النص الشعري» وهي دراسة للحوارية بين نصين: أحدهما لأبي نواس، وثانيهما لابن الخطيب[٣].

والدراستان تحتويان على مقدمات نظرية تتبعها مقاربات «إنجازية» تطبيقية،

(١) القبسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص٦١ـ٧١.

(٢) محمد مفتاح: دينامية النص، ص٤٩ـ٨٠.

(٣) نفسه/ ٨١ـ١٠٢.

ولكن الذي يلاحظ أن الناقد لـم يستغل في مواجـهة النص الخلفيـات الثقافـية للمصطلح الإسلامي الذي استـخدمه مثل «المقاصد»، بقدر استـغلاله لخلفيات المصطلح الغربي، مما زهَّدنا في الإتيان به هنا بوصـفه مثالاً. لذا تجاوزناه لنص نقدي تبدو الإسلامية فيه أوضح، وهي:

«المقارنة التطبـيقيـة لقصيـدة النبي وعصر التكـنولوجيا: للشـاعر: حكمت صالح»، هذه الدراسة التطبيقية قام بها الدكتور الناقد محمد إقبال عروي، وقد تناول النص بالنقـد من تسـعة جـوانب: (النص، التـشكيل المكاني للقـصيـدة، التكثـيف وتداخل النسج، الثنائيـة التي بني عليـهـا النص، الإيقاع، الصـورة الشعرية، السلبيات الملاحظة على النص، حياة الشاعر»[1].

أما النص، فيتألف من (٢٦) ستة وعشرين مقطعاً عرضت بخط واضح يتميز عن الخط الذي كتب به التحليل، وقد شكل النص شكلاً كاملاً يجمع بين النطق النحوي والصوتي للكلمات والجمل كما في هذا المقطع الأخير من القصيدة:

سيِّدي لُطْفاً
إذَا تَسْمَحُ أَحْكَي كَلْمَتيْنِ
إنَّ وَضْعاً عَالَمياً
مثْلَ هَذَا هَدَّدُوهُ بِالْفَنَاءْ
لَمْ يَعُدْ يَمْلكُ إلاَّ دَمْعَتَيْنْ
رَفَعَتْها كَفُّهُ نَحْوَ السمَّاءْ
علَّهَا تَبْعَثُ للأَرْضِ نَبياً! !
يُخْرِجُ النَّاس منَ الظُّلْمَة للنُّورْ
ثُمَ يَرْعَى حَقَّ إبْدَاعِ الْعُصُورْ

(١) إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص١٤٣- ١٨٢.

ليس من شك في أن الكتـابة المنتظمة الواضـحة المشكولـة بهذه الطريقـة ما يساعد على التلقي والتأمل والتذوق.

أما حديثه عن «التشكيل المكاني للقصيدة»، فقد دار حول ثلاث نقاط:

أـ البناء الدائري الذي بين أنـه من الناحيـة النظرية يتـحـدد «في الانسجـام الحاصل بين بداية القـصيدة وخاتمتـها، بحيث يصب الجزء الأخـير في الأول، وتستـمر الدورة على تلك الشاكلة». وأخـذ في التطبيق ليرينا من كـثب كيف تحقـقت هذه الخاصية فـي قصيدة الشـاعر حكمت صالح، إذ إن الشـاعر «في البداية يرسم لنا مشهداً «تراجيدياً» شبيهاً بالممارسة المسرحية، يجسد فيها الحالة المتردية للجزيرة العربية قبل بعثة النبي ﷺ:

حيث (لا كسرى أنوشروان) . . . لا (قيصر)

يشفي الناس من هذا الوباء

آفة تلتهم الأرض التهاما

لا دواء في المداخر

ووراء السور قد عم البلاء

يؤذن الإنسان في كل مكان بالفناء

ولقد كان الإسلام نقضاً لهذه الحالة. . غير أن الحضارة الحديثة انحرفت عن هذا المسار. . . وتصبح النتيجة الحتـمية المرتقبة هي في انتظار (النبي/ الإسلام) الذي:

يخرج الناس من الظلمة للنور

ثم يرعى حق إبداع العصور

الأمر الذي يساعد على إعادة تكوين المنـاخ التاريخي المعلوم بصورة شاعرية

متفـردة تجسِّد الخصوصيــة الجوهرية للإبداع الشعري من جهــة، وتفسح المجال أمام توظيف التاريخ توظيفاً شعرياً ورمزياً ودلالياً من جهة أخرى»[1].

وعن طريق البـرهنة على تحـقـيق البناء الدائري، برهن الناقـد على تحـقق «الانسجام بين أجزاء القصيدة»، ومن ثم «الوحدة العضوية».

ب ـ أما المقاطع، وهي النقطة التي تناولها بعـد ذلك ليشير إلى أن «التقطيع جاء منسجماً مـع الجو النفسي والحضاري الذي تستوعبـه القصيدة»، وهو الجو المخنوق الذي يتناسب مع المقاطع المغلقـة إلا المقطع الأخير الذي جاء «منفـتحاً كانفتاح الأمل الذي يشع من أبياته» وهذا في رأي الناقد معلم من معالم «فرادة الشاعـر؛ إذ استطاع أن يحقق الانسجـام الكلي بين التشكيل المكاني للقصـيدة وبين فضائها النفسي الدلالي»، ويرى محمد إقـبال عروي أن الشاعر قد استفاد هذه الخـاصية التـي أعطته الفـرادة من تشكيل الآيات في سور القـرآن الكريم تشكيلاً مكانياً خاصاً.

جـ ـ وأما الثنائية الضدية التي يشيـر إليها الناقد في «الوضع السلبي للجزيرة العربية في الطرف الأول، ودعوة (النبي/ الإسلام) في الطرف الثاني، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجزء الأخير حيث يقيم الوضع الحضاري الراهن بكل سلبياته طرفاً لثنائـية ضدية يشكل الأمل في انبـعاث (النبي/ الإســلام) حديثاً طرفـها الثاني، وبين هذين القسمين، وفي منتصف القصيدة يقيم الشاعر ثنائية من نوع آخر بين (الحــب = الإيمان) وبين (الإلكترون = العلم) يمكن تسـميـتها (ثنـائية توافقية) . . .» هـذا فضلاً عن ثنائيات ضدية أخرى جـزئية تنبثق من الأصلين السابقين، الضدية والتوافقية، ولكن النـاقد يشير إلى أن هذه «الثنائيات تتجمع

(١) إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٦٤.

فيما بينها لتشكل . . . ثنائية أساسية تندرج ضمن مقولة: (الانهيار/ الانبعاث)»، على أن الناقد يرى أن هذه المقولة التي شاعت في «النقد الأسطوري»، والتي أصبحت «كونية الدلالة»، «مفهوم لا يعانقه الأدب الإسلامي، خاصة في ظل الاختلاف القائم حول تحديد مفهوم الأسطورة، ومدى مصداقية دلالتها في العمل الفني».

وبهذا ينتهي الكلام عن النقطة الثانية في المقاربة، والتي تناولت التشكيل المكاني بالاعتماد على دراسة البناء الدائري والمقاطع والثنائية الضدية، وهي ـ كما ترى ـ عناصر وأدوات فنية يستخدمها النقد الغربي المعاصر، غير أن الناقد كان يحركها في ظل التصور الإسلامي الواضح.

أما النقطة الثالثة في المقاربة النقدية، فقد اعتنى فيها الناقد بتكثيف «مأساة الانهيار الحضاري وتجسيدها في شكل نسيج متداخل الخيوط» من جهة، وعني فيها بتداخل العوالم الممتدة عبر التاريخ منذ الجاهلية إلى عصر التكنولوجيا من جهة ثانية، وهذا في رأي الناقد مما يحفظ القصيدة من التفكك الذي تعاني منه القصيدة الحديثة.

والنقطة الرابعة: عودة إلى الثنائيات للتركيز على أكبر ثنائية، وهي تلك التي تنمو بين (الواقع والذاكرة)، أو الحاضر العربي والإسلامي السلبي، والماضي الإسلامي الإيجابي؛ إنها ثنائية «بين واقع الشاعر وذاكرته، بين الواقع المثقل بالسلبيات، وبين الذاكرة التي تترعرع داخلها صور إيجابية للحضارة الإسلامية».

وعن طريق هذه الثنائية يشير الناقد إلى جانب مهم فيها، وهو قلق الشاعر وحيرته في أن يجمع بين طرفي الثنائية، (الماضي/ الحاضر) أو (الواقع/ الذاكرة) فيلتمس ذلك في "الرمز" التاريخي، فإذا هو «لا يجد معادلاً

موضوعياً للرموز التي يحملها في ذهنه؛ مثل: خالد بن الوليد، وسعد بن أبي وقاص، ويحس بأنها أصبحت نكرات في هذا الزمان»، والناقد يلتفت في هذه الحال إلى لعبة لغوية تقوم بوصفها ثنائية جزئية تعادل ما لم يعادله الرمز المفقود، وتلك ثنائية (المعرفة/ النكرة) إذْ استعمل الشاعر كما يرى الناقد النكرة عن قصد في موضع المعرفة، وذلك في «المنادى التالي: يا خالداً، يا سعداً، ونصب المنادى هنا يخالف قاعدة حكم المنادى فخالد وسعد معرفة، والمعرفة، أي العلم المفرد، في حالة النداء يبنى على ما يرفع به... واتصال الحالتين معاً (النكرة/ المعرفة) في منادى واحد يكشف أبعاد النكران الذي تتمتع به تلك الرموز في زماننا الحاضر.

ومن خلال الثنائية الكبرى (الواقع/ الذاكرة) يعمد الناقد إلى لفتة أخرى في النص، وهي «التناص» إذ إن قول الشاعر كما يرى الناقد: «حفظتني آية من سورة الفتح» يمثل علاقة تناص مع قصيدة حسان بن ثابت الهمزية:

فإمَّا تُعرِضُوا عنا اعتمرنا وكان الفتحُ وانكشفَ الغِطاءُ

أي إن هذا التناص «يؤكد على الشحنة الحضارية التي تحملها لفظة «الفتح» باعتباره لحظة (الانهيار/ الانبعاث) (السقوط/ النهضة) (الفناء/ النماء) بين عالمين متباينين».

والنقطة الخامسة هي «الإيقاع»، وفيها يشير الناقد إلى قدرة الشاعر على استغلال الطاقة الصوتية عن طريقة «التكرار»، ولاسيما حين يرتبط «الإيقاع بالوزن» ليوجد حتى للفظة الناشزة في الاستعمال، مثل «الإلكترون» مكاناً منسجماً مع تفعيلة «فاعلاتن» المسيطرة على بنية القصيدة، ويضرب لذلك أمثلة لبيان تكرار هذه الظاهرة بقول الشاعر:

فأنَّى تشتبك الأسلاك

في أعماق أعماقي

وتسري الكهرباء

ثم يعلق «فالهــمزة المتكررة أكــثر من أربع مرات، وحــرف الشين في البيت الأول، ولفظة «أعماق» المترددة مرتين، والكاف الحاضر عبر أنغام ثلاثة، والراء مرتين، كل هذه الأنغام المـتساوقة تخلق جواً إيقـاعياً منسجمـاً يساهم في تمثل الصورة، هذا بالإضافة إلى انسجام البنيــة الإيقاعية، وقد يتجلى ذلك بوضوح في الكتابة التالية للمقطع السابق:

فعلاتن، فعلاتن فاع

لاتن، فاعلاتن، فا

علاتن، فاعلات

ويغيب كل نتوء أو تكسر يسطح البنية الإيقاعية».

وفي النقطة الســابعة يدرس الناقد «الصــورة الشعرية»، فــيقدم لهــا بحديث نظري موجز يتناسب مع طبيعة الدراسة التطبيقية، فيقسم الصورة قسمين:

أ ـ الصــورة البــسيطة: وهــي التي لم تتــجاوز سطح الإدراك من فــقــر في الخيال، وعجز عن إدراك العلاقات بين العوالم المتناقضة.

ب ـ الصورة التركــيبية: وهي عكس الأولى، إذْ تدرك العلاقات الخــفية بين جميع قضايا الوجود، وتضبطها في صورة متكاملة لا تُدرَك إلا بالتأمل الدقيق.

وبعد هذا يعــود الناقد إلى التطبيق على قــصيدة حكمت صــالح، ليبين «أن الشاعر هنا حــريص على أن يتعامل مع الصورة تعاملاً يقظاً يخــرجها من دائرة التسطح والسذاجة التي لا تتعدى التشبيه، ويحملها مشتعلة إلى عوالم ممتدة في

الفضاء الشعري قد تؤول إلى نوع من الغموض والإغراب، ولكنها تفقد توهجها في جميع الأحوال».

على أن الناقد يشير إلى أن الشاعر حكمت صالح لم يتخلص تماماً من الصورة البسيطة كما في قوله:

فغطّوا مثل أهل الكهف

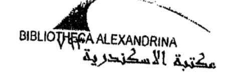
في قَبوِ السُّبَات

وهنا أجد الناقد يمر على هذه الصورة دون أن يعير أدنى اهتمام لهذا الخلل الذي يحدثه النشاز القائم بين كلمة «فغطوا» ودلالة «أهل الكهف» المشعة المشرقة بسبب كون رقاد أهل الكهف أقرب إلى اليقظة، قال تعالى: ﴿**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ**﴾ [الكهف: ١٨]. قال الشيخ محمد علي الصابوني: «أي لو رأيتهم أيها الناظر لظننتهم أيقاظاً لتفتح عيونهم وتقلبهم والحال أنهم نِيَام»[(١)] وقال محمد حسين فضل الله: «قيل: إنهم كانوا مفتوحي الأعين حال نومهم كالأيقاظ»، وقال بعد ذلك في حال نوم كلبهم كما دلت عليه الآية ﴿**وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ**﴾ «أي بفناء الكهف تماما كما لو كان جالساً في حالة استرخاء وتطلع وانسجام وحراسة»[(٢)].

ومعنى كل ذلك أن نوم أهل الكهف يوحي بالحياة لا بالموت، ولذلك قال تعالى بعد ذلك: ﴿**لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا**﴾ [الكهف: ١٨] أما «الغطيط» فيدل على نوم كالموت، ولهذا استخدمه امرؤ القيس في تصوير حالة رجل لا يفيق من نومه، والغرباء في بيته يعبثون وينتهكون

(١) الصابوني: صفوة التفاسير ٢/ ١٨٥.

(٢) محمد حسين فضل الله (تفسير) من وحي القرآن ١٤/ ٣١٠.



حرمته، وهو يغطُّ كالبكْر، فقال:

يغطُّ غطيط البكْر شُدَّ خناقُه　　　ليَقتلَني والمرءُ ليس بقتَّال

فالشاعـر هنا يشبه غطيط هذا الزوج المغـيظ المحنق أو صوته بغطيط البكر، وهو الفـتي من الإبل الذي يُشَدُّ حـبل في خناقـه لترويضـه وتذليله»[1]. وقد كانت كـلمة «يغط» هنا منسـجمـة مع الصورة «غطيط البكر»، في حـين ظهر نشازها في الصورة السابقة، حتى دل على رداءة الصورة الرمز «أهل الكهف».

هذا وفي النقطة الثامنة عرض الناقد لسلبيات القصيدة، وقد تمثلت في تكرار الأسلوب الخبري على مستوى «النسق البنائي» مثل قول الشاعر: «إن في الأرض الحجـازية ـ إن أبناء البشر ـ إن قـومي. . .» فهذا النـوع من التكرار قد أدى إلى شيء من «الروتين والرتابة» كان بإمكان الشاعر أن يتجاوزه لو تجنب ذلك.

وفي النقطة الأخيـرة نجد الناقد يعـرض ـ على غير المعـتاد ـ حياة الشـاعر، ويتحـدث عن آثاره التي ذكر منـها: بطاقة إلى شـاطئ الذكريات، نقـاط على أبجدية الحنين، رحلة الدفوف والمرايا، نافذة على الأدب الإسلامي . . .

تلك هي الدراسة التي قدمها مـحمد إقبال عروي بوصفها مـواجهة ومقاربة للنص الشعري ضـمن ما قدمه في كتابه الذي يجـمع بين التنظير والتطبيق على النصوص الأدبيـة شعراً ونثراً، حاول أن يسـتخدم في منهجـه الأدوات النقدية الحديثة، فأصاب في بعض، ولا شك أنه أخطأ في بعض الاجـتهادات كتأخير الحديث عن حـياة الشـاعر إلى آخر نقطة في الدراسـة، وقد كـان أولى بها أن يقدمـها ليسـتـفيد مـنها في تحليـل النص، إذ إن علاقة الكاتب بنصـه أساسية، لا سيـما وأن المنهج الإسـلامي يؤمن برسالة الأدب، ومن ثم يحـمل الكاتب

(١) عبدالعزيز عتيق: علم البيان، ص٦٦.

مسؤولية الكلمة، كما أن الناقد لم يتتبع في دراسته الأبيات لتنمو دراسته مع نمو القصيدة ليقدمها لنا ـ أولاً ـ من جهة نظره من حيث هي نص مترابط وأفكار ومشاعر متسلسلة، ولعلنا نجد بعض ما أهمله عند الناقد عبد الباسط بدر(1).

هـ ـ نموذج للنقد التطبيقي الإسلامي الجاري على القصيدة التغريبية.

لقد ضمن الناقد عبدالباسط بدر كتابه **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي** دراسة تطبيقية كان عنوانها الفرعي: تحليل لقصيدة «الناس في بلادي» للشاعر صلاح عبدالصبور.

وقد انتخبناها نموذجاً للنقد التطبيقي الإسلامي حول الشعر؛ لأنها تواجه النص مواجهة كاملة، لكنه هنا يُعنَى بالمستوي الفكري والعقدي أكثر من عنايته بالتشكيل الفني، فقد عرض القصيدة كاملة، ثم أخذ يحلّل أبياتها كما في قوله: «تبدأ القصيدة بعرض صورة متناقضة للناس في بلاد الشاعر، فهم عصبيون فيهم حدة وشراسة «جارحون كالصقور» يسيطر عليهم الانفعال البدائي في كل مظاهر سلوكهم»(2). ولاشك أن تحليل الناقد لهذه القصيدة كان ناضجاً جداً ـ من جهة التحليل الفكري ـ ولكن ما يؤخذ على الناقد هو تقوقعه في دائرة المضمون فلم يخرج منه إلى الشكل، وهو يعلم أن الشعر شكل ومضمون، وأن تحليل المضمون في غياب الشكل لا يفي حتى بالمضمون نفسه.

نعم قد نجد الناقد يشير بإيجاز شديد إلى الترابط والوحدة والتناسق، وما إلى ذلك، مما هو من صميم خصائص الجمال التي أكد عليها علماء الجمال(3)، ولكن ذلك لا يتعدى الإشارة الخاطفة التي لا تفي بالدراسة؛ كقوله مثلاً: «إذن

(1) عبدالباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٦٤.

(2) نفسه/ ٦٦.

(3) انظر مثلاً: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص١٢٠، أندريه ريشار: النقد الجمالي: ص٤٣، دني هويمان: علم الجمال، ص١٢٨.

ليس في الصـورة ما يوحي بالتناسق بين المقـدمة والنتـائج، وعلى العكس من ذلك تحاول الصورة أن توحي بالتناقض الكبير بينهما»[١].

ونقده للشاعـر بعد ذلك يعد من أنضج ما يقرأ في مجـال النقد الإسلامي، فالناقـد يقف عنده اللحظات التي تحتـاج إلى إنارة القارئ ليشـير إلى خلل في تصور الشـاعر، فيقـول: «وعَجْزُ الشـاعر عن فهم غايـة الحياة مرتبطٌ بخـوفه الشديد من الموت، فهو لا يملك تصوراً يـفسر له علة وجوده، ولا إيماناً يشرح له قضية الموت والعالم الذي وراءه، لذلك تحولت قضية الموت عنده إلى صدمة موجعة، لا يدري كيف يتخلص منها»[٢].

والناقد يقف أحياناً عند دلالة بعض الكلمات التي تـرتبط دلالتها بالعقيدة، كتعليقه على قول الشاعر:

ومد عزريل عصاه

بسرٍّ حرفَي «كن» بسرٍّ لفظ «كان»

وفي الجحيم دحرجت روح فلان

بقوله: «وحرفا «كن» يوحيان بالإرادة الإلهية المطلقة، استناداً إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ [يس: ٨٢]، ولفظة «كان» توحي بما تم إنشاؤه بقـدرة الله عز وجل، فالأمر هنا إرادة جـديدة تنسخ إرادة قديمة، وصاحب الإرادة في الحالتين واحد: الله المحيي والمميت»[٣].

* * *

(١) مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، ص٧٢.

(٢) نفسه/ ٧٣.

(٣) نفسه/ ٧١.

الفصل الثاني
نقد القصة

الكم والنوع

المؤلفات والدراسات النقدية التطبيقية في مجال القصة كثيرة، ولعل الكثرة من شأنها أن تعطي التنوع، وأرى أن السبيل إلى التحكم في ذلك هو اعتماد منهج يتتبع النقاد واحداً واحداً، بدلاً من الأسلوب الذي اتبع في نقد الشعر؛ لأن ذلك يعيننا على معرفة تطور النقد وتميزه:

١ـ سيد قطب:

تحت عنوان «في عالم القصة والرواية»[١] كتب الناقد سيد قطب مجموعة من الدراسات حول أعمال إبداعية لعشرة كُتَّاب، منها ما يوصف بأنه قصة، ومنها ما يوصف بأنه رواية، وقد احتوت دراسات سيد قطب بهذا الكتاب أربعة عشر عنواناً هي: **على هامش السيرة، أحلام شهرزاد، شجرة البؤس** لطه حسين، و**بيجماليون** و**الرباط المقدس** لتوفيق الحكيم، و**إبراهيم الثاني** للمازني، و**الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباظة**، و**العبّاسة** لعزيز أباظة، و**سارق النار** لخليل هنداوي، و**خان الخليلي** لنجيب محفوظ، و**مليم الأكبر** لعادل كامل، و**بنت الشاطئ** لمحمود تيمور، و**قنديل أم هاشم** ليحيى حقي، و**همزات الشياطين** لعبد الحميد جودة السحار.

وتحت عنوان «النقد التطبيقي»[٢] يستشهد الدكتور أحمد إبراهيم الهواري في

(١) سيد قطب: كتب وشخصيات، ص١٠٣.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص١٦٠، ١٦٧، ١٨٠، ١٩١، ٢٠٠، ٢٠٣.

كتابه: **مصـادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مـصر** بست دراسات في نقد الرواية والقصة للناقد الإسلامي سـيد قطب غير تلك التي نجدها في كتب **وشخصيات** هي (**سارة ١ وسارة ٢** للعقاد، **كفاح طيبة والقاهرة الجديدة وزقاق المدق** لنجيب محفوظ، **وفي قافلة الزمان** لعبد الحميد جودة السحار).

وقد ذكـر له الباحث الناقـد عبدالله عـوض الخباص في كـتابه **سيـد قطب: الأديب الناقد** مجموعة أخرى من المقالات النقدية، منها النظرية ومنها التطبيقية التي تناولت الأدب شعراً ونثراً، نذكر منها: **دعاء الكروان**، **والحب الضائع** لطه حسين، **والذئاب الجائعة** وهي مجموعة قصصية لمحمود بدوي[1].

بل إن اهتمامه بالنقد التطبيقي جعل الصحافة تخصص له عنوانين ثابتين في الرسالة والأهرام، هما «في عالم الشعر»، و«في عالم القصص»[2].

وعلى الجملة، فإنا إذا قرأنا قول عبدالبـاقي محمد حسين: «بلغ عدد القصائد والمقالات التي جمعتها هنا ـ يعني بيبليوغرافيا عن سيد قطب ـ أربعمئة وخمساً وخمسين مقالة وقـصيدة وزعت على تسع عشرة دورية»[3]، ندرك الكم الهائل الذي تركه سيـد قطب، الذي كان ناقداً فذاً يتـسم نقده بالموضوعية، واعـتماد الموازنة والمقارنة، والاهتمام بالملحوظات التاريخـية، والخصائص الفنية، وعلاقة النص بشخـصية كـاتبه، ولعل نقده الفـقهي اللغوي كـان أبرز من الملحوظات التاريخية[4]، وقد يكون من النقاد القلائل الذين يبـدعون حين ينقدون، حتى قال عنه غالي شكري: «سيد كان يبدع حين يتناول أثراً إلى حد كبير»[5]. ولقد كان

(١) عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد ص٢٤٨ـ٢٤٩.

(٢) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، ص٢٧٢.

(٣) نفسه/ ٤٠١.

(٤) عبدالله عوض الخباص، السابق، ص ٢٤٦-٢٤٩.

(٥) نفسه/ ٢٤٩.

نقده يتسم بالشمولية التي ربما كانت بسبب المجالات الثقافية الواسعة التي كان يعنى بها، ولذلك وصفه صلاح عبدالفتاح الخالدي بقوله: «والمساحة العريضة التي جال فيها سيد تدل على باعه الطويل، وذوقه السليم ودأبه العجيب وثقافته الواسعة، فقد نقد مختلف التخصصات العلمية: الشعر والقصة والرواية والدراسة والمسرحية والترجمة والتاريخ والدراسات النفسية والفلسفية والإنسانية والتراجم والسير والبحوث والمقالات، وغير ذلك من فنون الأدب والعلم والمعرفة»(١).

وقد كان ينشط في مجاله النقدي وهو يرسم لنفسه منهجاً ومقاصد يتوخاها في أي عمل نقدي، وذلك بسبب إيمانه العميق بجدوى ذلك، إذ قال في مقدمة **كتب وشخصيات**: «للناقد عملان أساسيان: عمله في الجو العام، وعمله مع كل مؤلف على حدة.

فأما عمله في الجو العام، فهو التوجيه والتقويم، ووضع الأسس وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها.

وأما عمله مع كل مؤلف، فهو وضع «مفتاحه» في أيدي قرائه الذين يقرؤون أعماله متفرقة، ولا يدركون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال، ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل، وهذا المفتاح ضروري للتعريف بالأديب، وإلا كان النقد عملاً جزئياً ليس وراءه كبير طائل بالنسبة للقراء، ونقد كتاب دون تصوير «الشخصية» القائمة من ورائه إنما هو عمل ناقص لا يؤدي إلى شيء»(٢).

وسأتناول هنا عملين له، أحدهما يعد من أعماله النقدية الأولى، وثانيهما من أعماله الأخيرة التي سبقت فترة منعه من النشر والكتابة، وأدت إلى ما يشبه

(١) الخالدي: سيد قطب الشهيد الحي، ص٢٠٠.

(٢) كتب وشخصيات، ص٦.

النفي بسـبب تكوينه وإصـداره سنة ١٩٤٧ مـجلة **الفكر الجديد**، التي تهـاجم النظام، مما أدى إلى «سـحب رخصة المجلة» ثم الأمـر بالاعتـقال، ثم تكليـفه بمهمة في أمريكا تخلصاً من نشاطه[١].

أ ـ سارة للعقاد (١٩٣٨):

هذا المقال ليس أول مقال لسيد في مجال النقد التطبيقي، إذ سبقه قبل ذلك مقالات متـعددة، لعل أولها ـ كما يقـول عبد الباقي محمـد حسين ـ كان عام ١٩٢٨ تحت عنوان «غزل الشـيوخ في رأي العـقاد»[٢] ثم تلتـه، إذا اعتمـدنا بيبليـوغرافيـا محمد حـسين، مقالات كـالآتي: (من ١٩٢٩-١٩٣٨ بالترتيب السنوي: ٩+ ٩+ ١ + ٢ + ٤٩+ ٥+ ٥+ ٣١= ١١١) منهـا في مجال القـصة والرواية **حواء بلا آدم** لمحمود طه لاشين (**الأهرام** ١٩٣٤)، ومنها **يوليو** لمحمود كامل المحامي و**سعادة الأسر** لتولستوي، و**وحي الرمال** لعزمي إبراهيم (**الأهرام** ١٩٣٤)[٣] ولكنا اخترنا مقاله ذلك «سارة: عباس محمود العقاد» لمميزات نريد أن نضع عليها ملامسنا في هذه العجالة.

لقد كان الـعقاد شاعراً وكـان قاصاً، مما جعل سـيد قطب يعمد إلى تـقييم روايته وتحليلهـا مستـعيناً بشعـره، مما يؤدي إلى ما يمكن أن نعـده «تناصًّا» في مجال النقد التطـبيقي، وهي عملية يلجأ إليهـا الناقد من أجل أن يمكِّن القارئ من «المفتاح» الأساس في فهم أعمال العـقاد، ومن هنا نجده ينظر إلى شخصية البطل في رواية **سارة** على أنها هي "شخصية العقاد" نفسه كما يصورها شعره الغزلي، فيقول بعد تحليل نفسي لبطل القصة، وبعد استشهاد بشعر للعقاد «وإذا

(١) الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، ص٩٩.

(٢) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، ص٢٦٩.

(٣) نفسه: بيبليوغرافيا الكتاب ص٤٠٢-٤١٥.

كنت لا أستطيع أن أستقصي الحالات النفسية في القصة، فلا بد أن أشير إلى حالة الشك من ص٢٤ إلى ص٢٧ في القصة، وأن أنصح طلاب الأدب النفسي الرفيع بمراجعتها وقراءة قصائد: «يوم الظنون ص ٣٢٧، والحب المريب ٣٢٨ من الديوان»[١]. وبذلك يصل إلى أن الشك الذي تعكسه شخصية «همام» بطل القصة في سارة هو نفسه الشك الذي تصوره أبياتٌ، بل قصائدُ للعقاد. ويفعل مثل ذلك بالنسبة لفكرة «الحب»، فيقول: «وفي قصة سارة عقد المؤلف فصلاً بعنوان: «لماذا هام بها؟ » تقرأ هذا الفصل، فترى فيه التفسير الكافي لا لحب «همام»، بل كذلك لغزل العقاد كله في دواوينه ،وتلمح فيه ذلك النضوج الفني والنفسي الذي ألمعنا إليه في خصائص سارة الأولى»[٢].

ولكن ذلك الأسلوب لم يحل دون الاهتمام بجوانب أخرى في القصة، ومنها ما يتميز به الأديب من قدرة في التحليل النفسي للشخصيات، كأن يقول: «ليس في القصة حوادث في الخارج، ولكنها حافلة بالصور النفسية الباطنة والخلجات القلبية المضمرة»[٣].

ومنها الإشارة إلى جانب الفرادة والإبداع، فيقول: «وليست مصوغة على مثال من أنواع القصص، ولكنها مصبوبة في القالب الوحيد الذي يناسبها، ويناسب طبيعة العقاد في آن»[٤].

ومنها دقة التصوير، «وأنْ يبلغ في ذلك ألا تفوته منها دلالة الملابس التي

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد ضمن كتاب مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، للهواري، ص١٧٠.

(٢) نفسه/ ١٧٠.

(٣) نفسه/ ١٦١.

(٤) نفسه.

ترتديها، ودلالة الزينة التي تبـدو فيها، وإنه ليتعـمق في دراسة طبيعة جسـمها والزمن الكافي لشفاء جروحها»[١].

ومنهـا المقدرة الكبيـرة في المزج بين الروحي والمادي، فـعنده أن «مما يلفت النظر في هذه القصة ذلك المزج الغريب بين متعـة الروح ومتعة الجسد، بحيث لا تفترقـان ولا تتميزان، فأنت تجـد «هماماً» يحب في «سارة» روحهـا وعقلها وجسـمهـا، ولكن هذه كلهـا مزاج واحـد، وقد ارتفع بلذة الحس فـيهـا إلى الروحانيـة الصافية، ولكنهـا روحانية الخيـال الغرير، بل روحانية البـحر الذي يطهر كل ما فيه ويجلوه ويحييه»[٢].

ومن الطبيعي أن يتوقف الناقد عند هذه الميزة الأخيرة خاصة، لأنها قليلة في ميدان القـصة، ليشبعـها بحثاً، ثم يعلق كمـا لو أنه يدعو أهل الإبداع الروائي والقصـصي إلى الاستـزادة من «الطهر» في مـجال «الجنس» و«الحب»، فـتراه يقول: «فندهش حين نرى المتاع الحسي بامرأة لا يخلع عنها روعة المسجد، ولا يجعل صاحبها يرتاد فيها اللهـو بين الحان والطِّلاء بعد التعبد والتردد، وما من شك أن هذا إحســاس فريد جدير بالتـسجيل والبـروز؛ لأنه من النماذج التي لا تجود بها الطبيعة إلا وهي شحيحة ضنينة، وما تختص بها إلا نفس فنان عظيم، تتطهر فيها الأرجاس، وتشرق وتشع المواد المتكتلة، فإذا هي أشعة وظلال»[٣].

ويمضي بنا الناقد إلى جوانب أخرى في تطبيـقه ليدلنا على «الانصهار» التام بين الكاتب وشخوص القـصة، معتمـداً من جديد على العقاد الشاعـر والعقاد القاص لـيقول: «وليس هذا عـجيـباً، فـالعقاد هـو خالق هذه الشخـوص هنا

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد، ص ١٦٢.

(٢) نفسه/ ١٦٣.

(٣) نفسه/ ١٦٤.

وهناك، ولكنه جدير أن يلفت النظر بدلالاته على أن شخصيتي «همام وسارة» عميقتان في نفس المؤلف، وأنه استوعبهما في نفسه وحسه قبل أن يبرزهما على الورق «القصة»، ومن هنا كانت حياتها وكان امتيازها»[(١)].

وأنت ترى أن سيد قطب ينتهي كما لو أنه ينقد عملاً في «السيرة الذاتية» لا قصة، وهذا أمر يقره إحسان عباس، لأن سارة أقرب إلى سيرة العقاد منها إلى قصة خيالية، على أن إحسان عباس يرى أننا لا نستطيع أن نعرف العقاد وغيره من قصص من هذا النوع الذي يختفي فيه صاحبه للمزج بين الحقيقة والخيال؛ «لأن هؤلاء حاولوا أن ينسجوا جانباً من تراجمهم الذاتية نسيجاً قصصياً، وللقصة مبناها «ومتطلباتها وأحكامها، فكم أجرى هؤلاء من تغيير في الواقع حتى تتلاءم قصصهم وتنسجم أجزاؤها؟ وكم أضافوا إليها من خيالهم؟ وكم موقف سابق فسروه، من بعد، التفسير الذي يلائم ما طرأ عليهم من نمو عاطفي وذهني؟ غير أنَّا نفيد من هذه الكتب لتعزيز الشواهد الأخرى من رسائل ومذكرات وروايات شفوية، أما أن نكتفي بهذه الكتب وحدها فأمر يشوِّه الحقائق»[(٢)]. وهذا، كما ترى، ما فعله قطب حين استعان بشعر العقاد لإبراز ملامح شخصية العقاد في سارة، وأعتقد أنه نجح في ذلك.

والناقد بعد ذلك حريص على تذكير القارئ بأهم الخصائص والسمات الفنية التي تمنح النص جماله، فهو لا يلبث أن يكوِّن خلاصةً لتلك السمات، كما في قوله: «ما الذي حدث بعد هذا؟ ففي القصة نبوءة، وإلى هنا يستطيع القارئ أن يدرك الصدق والبراعة والامتيار في تصوير هذه الشخوص النفسية، ومتى علمنا أن القصة حافلة بها، أدركنا قيمتها الفنية، وقيمتها كذلك في الدراسات النفسية العالية»[(٣)].

---

(١) سيد قطب: (مقال) سارة للعقاد، ص ١٦٦-١٦٧.

(٢) إحسان عباس: فن السيرة، ص٨٧.

(٣) نفسه/ ١٦٩.

ب ـ وقفة قطب عند نجيب محفوظ وجودة السحار:

من الملاحظ أن هذه الخصائص السابقة يحرص عليها سيد قطب كثيراً، فهو في نقده لرواية **خان الخليلي** لنجيب محـفوظ نراه، على الرغم من بعض التغـيير في أسلوب المقاربة النقدية، إذ بدأ بمقدمة عامة عن أعـمال نجيب محفوظ السابقة، ثم انتقل إلى تلخيص القصة، فإنه لم يفعل ذلك إلا من أجل الخصائص الفنية، فعنده «لابد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السِّمات الفنية فيها»[1]، وبعد ذلك يشرع في بيان قدرة المبدع ومهـارته الفنية في الانتفاع بمباحث «التحليل النفـسي» دون أن يطغى تأثره بها على حـاستـه الفنية الأصليـة، وبيان التـسلسل القصصي والـبراعة في رسم الشخصـيات، والدقة في تتبع الانـفعالات، وإعطاء القصة البعد الإنساني، مع الحرص على بساطة الحياة وواقعية العرض[2].

وفي قراءته لمجمـوعة عبد الحميد جـودة السحار **همزات الشـياطين**[3] يقف عند كل إنتاج السـحار ليبين خـاصية أشبـه بالمفتاح الذي نلج من خـلاله عالَمَ القصة عنده، فـيدلنا على أنه «يتجه ـ بقـصصه ـ غالبـاً إلى التاريخ الإسلامي ليعيد عرض وقـائعه الجافة في صورة قصصية يحافظ فـيها على دقة التاريخ مع سهولة العرض وتشويقه». ثم يصف هذه الخـاصية بأنها «عمل نافع مشكور»، ثم يلاحظ أن هذا الأدب «ذو عين لماحة تسجل الحـركة الحسية كمـا تسجل الحركة النفسية، ثم تغلف اللمحة المرسومـة بروح السخرية وتمزجها بعنصر الفكاهة»، ويمضي بنا بعد هذه المفاتيح التي تتحكم في المضمون والشكل على حد سواء، ليأخذ قصة جزئية هي **وسوسة الشيطان**، ويعدُّها مما فاجأ به المبدع جمهوره؛ إذ

(١) كتب وشخصيات، ص ١٦٠.

(٢) نفسه/ ١٦٣.

(٣) نفسه/ ١٩٠.

كانت «وثبة واسعة ومفاجأة كاملة» مما دفع إلى البحث عن القصة التي تكافئها، ويدخل من ذلك إلى الموازنة والمقابلة، ثم يأخذ في بيان قدرة هذه الأقصوصة على تصوير «تجربة نفسية كاملة للخطيئة» وتصوير «الصراع» النفسي الذي يعيشه ضمير الإنسان حين يبتلى بالمحرَّمات، إنه «صراع كلٍّ آدم أمام فتنة الفاكهة المحرمة».

ذلك الصراع الذي استطاعت القصة أن تصوره باللمسة الهينة، والإيماءة القصيرة، واللفظة الموحية، والحركة المعبرة، وتُلِمُّ في الطريق بكل خلجة وكل خاطرة وكل تأثر وكل انفعال، وتجمع بين السرعة المتحركة في السياق، والدقة الكاملة في رسم الخلجات الخفية، والوسوسات الخافتة، وتصور فلماً كاملاً للصراع النفسي في موقف خاص، وذلك كله دون حذلقة ودون إبراز للتحليل النفسي الذي يأخذ هيئة التفسير العلمي، فيفسد الفن القصصي، إلا في موضعين عابرين ألمَّ بهما إلماماً سريعاً لحسن الحظ، فلم يفسد السياق، وإنما غضّا من قيمته الفنية قليلاً، ثم يعمد إلى مواضع التشويه في القصة فيضع يدنا عليها، في الوقت الذي يقدم ملخصا للقصة، وينتهي إلى التقييم والحكم منوِّها بأن عبد الحميد جودة السحار «إذا قدر له أن يخرج عشر أقاصيص فقط من هذا الطراز، فَلْيكنْ على ثقة أنه سيسلك في سجل العظماء من رجال الفنون! ولكن هذا عمل عسير»[1].

إننا من خلال هذه النماذج نستطيع القول بأن سيد قطب، حتى في هذه الفترة السابقة لانضمامه إلى جماعة «الإخوان المسلمين»، كانت وجهته النقدية قد تميزت ملامحها وأخذت خصائصها تبرز، فنحن نجده ميَّالاً نحو «الجليل» من الأفكار والأفعال، منجذباً جهة «الجمال» الذي يصنعه حسن «التنسيق»، والبراعة في الربط بين عناصر النص والقدرة على «التصوير»، وهي خصائص النص الأدبي الإسلامي، أو قل هي خصائص الأدب النظيف في كل قطر.

(١) كتب وشخصيات، ص ١٩٠-١٩٧.

أما الخروج عن هذه المقـاييس التي تتمحور حول «الجليل» و«الجـميل»، فإنه مما ينتقص من قيـمة الفن، ولعله لذلك لم يكن راضياً عن نجيب مـحفوظ في **زقاق المدق**؛ لأنه عمد إلى الشاذ، وبنى عليه عمله، فقال: «ومع أن المؤلف قد استطاع، في هدوء وأناة ودقـة يتميز بهـا فنه، أن يعرض لنا هذه الشخـصيات جميعـاً في إطارها الطبيعي، وفي سمتها الطبـيعي أيضاً، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثـرة الشواذ فيـها، ونستنكـر على الزقاق أن يحفل بهـذا الشذوذ كله، وإن كـان يقال في هذه النقطة: إنه رَمَـز بهم إلى حيـاة الأزقة وسكانـها جمـيعـاً، ولكن هذا الرمز لا يكفي لتـحقـيق التناسق الفني بين عـدد الشواذ والخواص، وظل الزقـاق الضيق في خيـال القراء، وكان بحـسبه شـخصيـتان شاذتان من خمس»[1].

فسيد قطب، على الرغم من إعـجابه بالتقنيات الفنية التي استخـدمها نجيب محفوظ في **زقاق المدق**، فإنه لم يرض عن طريقة استخدامه للشخصيات، لكن حين تلاحظ تجـد أن موطن الرفض هو «المضـمون»، أي إن النص يفـتقـر إلى «الجليل»، ولذلك نجده حينما قابلها برواية **في قافلة الزمان**[2] لعبد الحميد جودة السحـار قد أثنى على عمل جـودة ثناء، حتى قال: «عـندنا اليوم رواية، هذه حقيقـة نستطيع أن نجهر بها دون خجل ودون ادعاء». فـإذا سألنا: ولم حققتْ هذه ذلك؟ ألفينا موضوعـها يعالج الصراع النفسي الذي يعيشه ضـمير الإنسان المسلم حين يصطدم بـمتناقضـات الحـياة التي تمس ثنائـية (الإيمان/ الكفـر) أو (الحلال/ الحرام)، فـهذه القصة تعـالج مسألة السـفور والحجاب، كمـا تعالج قضية زواج المسلم باليهودية، وينتصـر فيها البطل بعد صراع نفسي رهيب على

(١) سيد قطب: (مقال) زقاق المدق لنجيب محفوظ ضمن كتاب نقد الرواية، ص٢٠٢.

(٢) نفسه/ ٢٠٠ـ٢٠٤.

نفسه، ليقرر الزواج من المسلمة، وذلك حين «تستيقظ وراثاته كلها ورواسبه، فينفض منها (أي من الفتاة اليهودية) يده ليلجأ إلى حمى العائلة، ويقبل فتحية ابنة عمه الخجول المحجبة التي كان يرفضها من قبل، ويطمئن إلى هذا الركن الهادئ الأمين . . . وفي ثنايا الاستعراض الطويل يقع القارئ على صفحات حارة شاعرية، هي نبضات قلب مصطفى الفتى المحب، ونبضات قلوب الأسرة عندما تفقد والده المحبوب، وعندما تنهض من عثرتها وتتجمع متعاونةً على تنشئة جيل جديد إلى القافلة تسير»[1].

إن نجاح سيد قطب في وضع معالم خاصة تحكم منهجه وضوابطه، وتوجُّه فكره النقدي، لا يمنع من الإشارة إلى جوانب الضعف في نقده، فقد أهمل «الحوار» على أهميته، كما سنرى عند محمد حسين فضل الله في دراسته للقصص القرآني، مثل «الحبكة» و«العُقَد» و«عنصر التشويق»، وغير ذلك مما سيتبين مع غيره من النقاد الذين اهتموا بالنقد العملي، مثل عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، ومحمد إقبال عروي، ومأمون فريز جرار، ومحمد حسن بريغش، وعودة الله منيع القبسي، ومحمد عادل الهاشمي، وعبد الرزاق ديار بكر، وحلمي محمد القاعود، وأحمد محمد الخراط، ورفعت سيد أحمد، ومحمد الحسناوي، وحسن الأمراني.

ولاشك أن النقد الإسلامي في مجال الرواية والقصة كان يمكنه أن يرى تطوراً رهيباً على يد هذا الناقد الذي تطور بعد الخمسينيات تصوره الإسلامي، فازداد عمقاً وشمولاً ودقة ووعياً ولعل مقاله حول «أدب الانحلال» يجسم ذلك فعنده «إذا أردنا أن نكافح أدب الانحلال، فيجب أن نكافح أسبابه. . . نكافح روح العبودية في الضمير الإنساني»[2]. ولكن محنة السجون التي خُتمت

(١) سيد قطب: (قمال) زقاق المدق لنجيب محفوظ.

(٢) سيد قطب: دراسات إسلامية، ص١٥٠.

بالإعدام سنة ١٩٦٦م، حالت دون ذلك[١]، ولعله لو كان حـراً لأعطى النقد الإسلامي ما هو أكثـر عمقاً، أو ربما يكون قد راجع بعض ما كـتب كما يقول عادل الهاشمي[٢].

وعلى العمـوم فإن هذا المقال يرسم مـعالم تغيـر جدي نحو قيـمة «الأدب الثوري»، ومن هنا كـان هجومه على أدب الانحلال حـاراً وعميقـاً، فلم يعد «الانحلال» هو مـا يشيع في القصص من صور «الجنس»، ولكن صـار أشمل من ذلك وأعمق «أدب الانحـلال هو الغالب، أدب العبيـد: عبيد الطغـيان أو عبيد الشهوات، وحين تستذل النفس البشرية لطاغية من طغاة الأرض أو لشهوة من شهوات الجسـد، فإنها تعجز عن التحـليق في جو الحرية الطليق، وتلصق بتـراب الأرض، وترتكس في وحل المسـتنقع، مسـتنقع الشـهـوة أو مسـتنقع العبـودية سواء، فأدب الانحلال على هذا هو أدب العـبودية، وهو لا يروج إلا حين تفرغ الشعوب من الرغبة أو من القـدرة على الكفاح في سبيل مثلٍ أعلى، مثلٍ أرفع من شهوة الجسد وأعلى من تملق الطغيان»[٣].

وهو، بعد أن يكشف عن أدب الانحلال، ويبين أن السبيل إلى إصلاحه إنما يكمن في إصلاح الضمائر يهاجم أصحاب أدب الانحلال ويكشف تآمرهـم مع السلطة ضد قيم الشعوب: «إن هؤلاء الكتاب والشعراء والفنانين يقومون حينئذ بمهمة تخدير الشعـوب وتنويمها، سواء سبحوا بحمد الطغاة، أو سـبحوا بحمد الشهوات؛ فأما حين يسبحون بحمد الطغاة، فهم يزيفون الواقع على الشعوب،

(١) انظر حياته بتوسع في: سيد قطـب الأديب الناقد، ص٦٩ـ١٠٨، سيد قطب حياته وأدبه: ص١٣- ٤٢، سيد قطب الشهيد الحي، ص٤٦ـ١٥٠.

(٢) الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص٤٣.

(٣) نفسه/ ١٤٧.

ويخفون عنها شناعة الطغيان وقبحه، ويصدون عن الثورة عليه أو الوقوف في وجهه، وأما حين يسبحون بحمد الشهوات، فهم يخدرون مشاعر الشعوب، ويستنفدون طاقتها في الرجس والدّنس، ويدغدغون غرائزها، فتظل مشغولة بهذه الدغدغة لا تفكر في شأن عام، ولا تحس بظلم واقع، ولا تنتفض في وجه طاغية... والتاريخ يشهد أن الطغيان يملي دائماً لهذا الصنف من الكتاب والشعراء والفنانين، ويهيئ لهم الوسائل، ويخلق لهم الجو الذي يسمح لهم بالعمل: جو الفراغ والترف والانحلال ... الطغيان يحمل معه دائماً تشجيع الانحلال والدعة والترهل، كي يبقى هو في أمان من انتقاض الكرامة وانبثاق الرحمة والانتقاض على العسف والطغيان»[1].

هذا هو المستوى النقدي الذي بلغه سيد قطب في أوائل الخمسينيات[2] حينما آمن أن أصحاب الأقلام يستطيعون أن يصنعوا شيئاً كثيراً، ولكن بشرط واحد أن يموتوا هم لتعيش أفكارهم، وسبيله إلى ذلك هو «العقيدة» لا «الفلسفة»؛ لأن العقيدة كلمة حية تعمل في كيان الإنسان»[3].

هكذا تبلورت الفكرة النقدية التطبيقية عند قطب في ظل العقيدة، ولكن السجون ثم الإعدام حالا دون ذلك، إلا بعض ما يمكن أن نستخلصه من اتجاهه في السجن نحو دراسة القرآن دراسة فنية يمكن أن نلتمسها في كتبه: **التصوير الفني في القرآن الكريم**، **مشاهد القيامة**، **في ظلال القرآن**، إلا أن دراسته للقصة في هذه الكتب كان في إطار توظيف القرآن الكريم للقصة، ولذلك

(١) الهاشمي: قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص ١٤٨-١٥٠.

(٢) نفسه/ مُنِعَ سيد قطب من أن يذيع حديثه هذا مساء يوم ١٠ أغسطس ١٩٥٢. انظر: المصدر السابق، ص١٤٧.

(٣) نفسه/ ١٣٩-١٤٠.

ألفيناه في بداية حديثـه عن «القصة في القرآن» يشير إلى أن «القـصة في القرآن ليست عملاً فنياً مـستقلاً في موضوعه وطريقة عـرضه وإدارة حوادثه، كما هو الشأن في القـصة الفنية الحرة، التي تـرمي إلى أداء غرض فني طليق، إنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضــه الدينية، والقرآن كتاب دعوة دينية قبل كل شيء، والقصــة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة وتثبيـتها»[1]. ولكنه لم ينس كذلك أن يفرق لنا بين كون القصة وسيلة إلى الغرض الديني القرآني، وكونهـا تحتوي على الخـصائص الفنية للقـصة، فقال: «وقـد خضعت القـصة القرآنية في موضوعها، وفي طريقة عـرضها وإدارة حوادثها، لمقتضى الأغراض الدينية، وظهـرت آثار هذا الخضوع في سمـات معينة سنعرض لهـا بعد قليل، ولكنَّ هذا الخضوع الكامل للغرض الديني، ووفـاءها بهذا الغرض تمام الوفاء، لم يمنع بروز الخصائص الفنية في عرضها، ولاسيما خصيصة القرآن الكبرى من التعبير وهي التصوير»[2].

هذا وقد عـرض سيد قطب إلى القـصة في القرآن، فدرسـها وبيَّن معـالمها وسماتها مبتدئًا بأغراض القصــة ومقاصدها، إلى خضوعها للغرض الديني، ثم الدين والفن في القصة، فالخـصائص الفنية للقصة، فالتـصوير في القصة، ثم رسم الشخصيات وبيان النماذج الإنسانية.

ولم يكتف بـذلك، بل بين نماذج القـصص القـرآنـي من جـهـة «الإطناب والإيجاز»؛ فبين أنها ألوان، منهـا ما يذكر مُفصَّلاً؛ «كقـصة موسى التي تذكر بجميع حوادثها وتفصيلاتها منـذ مولده ـ بل قبل مولده ـ إلى وقوفه بقومه أمام الأرض المقدسة»، ومنها قـصص متوسطة التفصيل؛ كـقصة نوح وآدم ومريم،

(١) التصوير الفني في القرآن: ١١٧.

(٢) نفسه.

ومنها قصص قصيرة؛ كقصة هود وصالح ولوط وشعيب وإسماعيل ويعقوب، ومنها قصص متناهية في القصر؛ كقصة زكريا وأيوب ويونس. وسبب ذلك في رأي قطب أن «القصة القرآنية تُعرَض بالقدر الذي يتفق مع الغرض الديني منها»[1]. على أن كون القصة تعرض بالقدر الذي يلبي الغرض الديني لا يعني التضحية بالجمال من أجل المقاصد، لأن القرآن «يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية»[2]. وقد دفعه ذلك إلى إبراز الخصائص الفنية، التي تتمثل في:

أ ـ تنوع طريقة العرض تقديماً وتأخيراً لبيان المغزى أولاً، ثم ذكر القصة أو العكس، وتحول القصة إلى تمثيلية، وذلك كما في قصة أهل الكهف، وقصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام.

ب ـ تنوع طريقة المفاجأة، إذ قد يكتم السر عن البطل وعن النظَّارة حتى يكشف تدريجياً، كما في قصة موسى وأهل الكهف، وقد «يكشف السر للنظَّارة، ويترك أبطال القصة عنه في عَماية» كما في قصة أصحاب الجنتين، وقد يكشف جزءاً من السر دون بقية الأسرار، وقد تواجه المفاجأة البطل والنظَّارة في آن واحد، ويعلمان سرها منذ البداية كمفاجآت قصة مريم.

جـ ـ الفجوات بين المشاهد، بحيث «تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال» ويتمثل ذلك في معظم القصص القرآني، وخاصة قصة يوسف التي قسمت إلى ثمانية وعشرين مشهداً، تتخللها فجوات للخيال، ومثال ذلك أن «نرى مشهداً آخر بين يعقوب وبنيه، نراه قد ابيضت عيناه من الحزن، وهو دائم الحسرة على يوسف، وأبناؤه يستنكرون عليه هذا كله.. وهنا يسدل

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٣٢ ـ ١٣٦.

(٢) نفسه/ ١٣٩.

الستـــار، ويطوون الطريق، لا نعلم عنهم شيـئاً، إنما يرفع الستـــار فنجدهم في مصر أمام يوسف»[1].

إننا بقدر ما نلمح الارتكاز على الجانب الفني في دراســته القصة القرآنية في كتاب **التصوير الفني في القرآن**، نلمحها كذلك، وربما بصـــورة أكمل في التفسير **في ظلال القرآن**، فنحن نجده يهتم مثلاً ـ في قصة موسى ـ بالشخصية، يترصد صراعها الاجتماعي والنفسي، وخـصائصها الداخلية والخارجية، دون أن ينسى التنبيه على الخصائص السابقة؛ كأن يقول: «ويسكت سياق القصة بعد هذا عن السنوات الطوال مـا بين مولد موسـى ـ عليه السلام ـ والحـلقة التاليـة التي تمثل شبابه واكتـماله، فلا نعلم ماذا كان بعد رده إلى أمه لتـرضعه، ولا كيف تربى في قصر فرعون، ولا كيف كانت صلته بأمه بعد فترة الرضاعة، ولا كيف كان مكانه في القصر أو خارجه بعد أن شب وكبر، إلى أن تقع الأحداث التالية في الحلقة الثانيــة، ولا كيف كانت عقيـدته وهو الذي يصنع على عين الله، ويُعَدّ لوظيفته في وسط عُبّاد فرعون وكـهنته، يسكت سياق القصة عن كل هذا، ويبدأ الحلقة الثانية مباشرة حين بلغ أشده واستوى، فقد آتاه الله الحكمة والعلم»[2].

ويمضي في دراسته للقـصة، ليحدثنا عن شخصيـة موسى وهي تنمو وتؤثر في الأحـداث عن طريق الحكمة أحـيانـاً، وعن طريق القوة والعنف أخـرى، فيـقف عند هذه اللحظة من القـصة: **«فوكزه موسى فقضى عليه»** ليـقول: «والوكْز: الضرب بجمع اليـد، والمفهوم من التعبير أنها وكزة واحـدة كان فيها حتف القبطي، مما يشي بقـوة موسى وفتوته، ويصور كذلك انفعـاله وغضبه، ويعبـر عما كـان يخالجه من الضـيق بفرعون ومن يتـصل به، ولكن يبدو من

(١) التصوير الفني في القرآن، ص ١٤٨-١٥٣.

(٢) في ظلال القرآن، ٢٦٨١.

السياق أنه لم يكن يقصد قتل القبطي، ولم يعمد إلى القضاء عليه، فما كاد يراه جثة هامدة بين يديه حتى استرجع وندم على فعلته، وعزاها إلى الشيطان وغوايته، فقد كانت من الغضب، والغضب شيطان أو نفخ من الشيطان. ﴿**قال هذا من عمل الشيطان، إنه عدوٌّ مُضِلّ مُبين**﴾، ثم استطرد في فزعٍ مما دفعه إليه الغضب، يعترف بظلمه لنفسه أنْ حمَّلها هذا الوزر، ويتوجه إلى ربه طالباً مغفرته وعفوه: ﴿**قال ربِّ إني ظلمْتُ نفسي فاغفِر لي**﴾ ... هذه الارتعاشة العنيفة، وقبلها الاندفاع العنيف، تصور لنا شخصية موسى عليه السلام شخصية انفعالية حارة الوجدان قوية الاندفاع... ومر يوم وأصبح في المدينة خائفاً من انكشاف أمره، يترقب الافتضاح والأذى، ولفظ «يترقب» يصور هيئة القَلِق الذي يتلفت ويتوجس، ويتوقع الشر في كل لحظة، وهي سمة الشخصية الانفعالية تبدو في هذا الموقف كذلك، والتعبير يجسّم هيئة الخوف والقَلَق بهذا اللفظ..»[(١)].

إننا يمكن، بهذا العرض الذي تحدثنا فيه عن منهج سيد قطب في نقد القصة والقصة القرآنية، أن نكون قد أعطينا صورة عن (الكم والنوع) في النقد التطبيقي عنده، وقد تبين لنا إهماله بعض الإهمال لبعض الخصائص الفنية للقصة، ولاسيما «الحوار» و«الزمان» و«المكان» إلا ما يأتي عَرَضاً، ولكنّ كثيراً من هذه الأمور التي لم يُعْنَ بها سيد قطب سيهتم بها غيره من النقاد، مثل مأمون فريز جرار، ومحمد حسين فضل الله، الذي خصص كتاباً في جزأين تحت عنوان **الحوار في القرآن**، وغيرهما ممن سنعرض له ولو بإيجاز شديد، على أننا نسبق إلى القول بأنهم سيهملون بعض الجوانب كذلك.

(١) في ظلال القرآن ٥/ ٢٦٨١-٢٦٨٣.

٢ـ مأمون فريز جرار:

إن هذا الناقد كـان قد أعد رسـالة جامعيـة تستهـدف أساساً دراسة القـصة الإسلامية، فاتخذ لها عنواناً هو: **خصائص القصة الإسلامية**، وقد وضع نصب عينيه للوهلة الأولى بُعدين أساسيين: الخصائص الفنية للقصة الإسلامية، وتميز مقوماتهـا الفكرية عن القصة الغربية، ولهذا نجده في المقـدمة يقول: «لئن كان للقصة الغربيـة أسسها وقواعدها الفنية والفكرية المسـتنبطة من التراث القصصي الغربي، المنسـجمة مـع التصور الغـربي للحياة، فـإن مما ينبغي أن نسـعى إليه استكشاف قواعد لفن القصة، لا يكتفي بالإفادة من فن القصة الغربية فحسب، بل يلتفت إلى ما جاء في تراثنا منها، ويلتـزم تصورنا للكون والإنسان والحياة، ذلك لأن القـصة ليسـت شكلاً أدبياً فـحسب، ولا وسيلـة من وسائل تزجـية الفراغ، بل هي أكبـر من ذلك، فلئن كان الإمتاع وجهاً من وجـوهها، فإن لها وجوهًا أُخَر تعـبر عن التصور الاعتقـادي، المتمثل في نظرة الكاتب إلى الكون والإنسـان والحيـاة، فهـي بذلك عامل من عـوامل التـأثير الفكـري والتغـييـر الاجتماعي»[1].

لقد حدد الناقد هدفه من الدراسة، وحدد كذلك مـفهوم القصة الإسلامية، الذي تبين أنه لا يختلف عن المفهوم الذي كان سيد قطب يدور في فلكه، وهو الجمع بين «الجليل والجميل»، «المتعة والغاية التربوية».

وقد احتـوت الدراسة على تمهيد عـرض فيه الناقد لمفـهوم الأدب الإسلامي وغاياته وفنونه التي منهـا القصة، كـما تتبع آراء النقاد ومن تحـدث من العلماء الإسلاميـين في أمرها، من أبي حامد الغـزالي الذي حذّر «من يستجـيز وضع

(١) مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية، ص٧ـ٨.

الحكايات المرغِّبة في الطاعات، ويزعم أن قصده فيها الدعوة إلى الحق»[1] إلى أنور الجندي الذي «يرى أن فن القصة على النحو الذي فرضه أصحاب منهج النقد الغربي الوافد هو فن دخيل لا يتفق مع الذوق ولا المزاج ولا القيم العربية الإسلامية»[2]، إلى الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا «الذي تنبه إلى حاجتنا إلى القصة الإسلامية الحديثة»[3].

وقد قسم الباحث دراسته خمسةَ فصول، تناولت: «القصة في القرآن الكريم، والقصة في الحديث النبوي الشريف، وشروط القصة الإسلامية التاريخية والواقعية، وميادين القصص الإسلامية، وأخيراً خصائص القصة الإسلامية وغاياتها».

يبدو لي أن الناقد قد كرر نفسه كثيراً بسبب توزيعه للمفردات التي تتضمنها الفصول بشكل غير صحيح، فهو يتحدث في الفصل الأول عن القصص القرآني، وفي الثاني عن قصص الحديث، فيقدم لنا في الفصل الثاني نماذج لم نرها عند سيد قطب مثلاً[4]، ولكنه يعود في الفصل الرابع ليتحدث عن القصص المستمدة من القرآن والحديث، ويأتي في الفصل الخامس ليتحدث من جديد عن خصائص القصة في القرآن، والحديث والقصة الإسلامية في العصر الحديث في حين كان عنوان البحث الأساس هو: **خصائص القصة الإسلامية**.

على أن ذلك لا يمنعنا من التغلغل مع الناقد إلى صميم الموضوع

(١) مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية، ص ٤٥.

(٢) نفسه/ ٤٨.

(٣) نفسه/ ٥٠.

(٤) لكن رأينا الفكرة نفسها عند غيره ممن اعتمدهم الباحث نفسه، وأشار إليهم؛ مثل: (القصص في الحديث النبوي) لمحمد بن حسن الزبير، انظر فهرست المراجع في كتابه ص٢٨١.

«الخصائص»، فقـد عرض بصدد دراسته «القصة القرآنيـة» إلى «عناصر القصة» كالشخصية والحدث والزمان والمكان[1]، كما عرض للموضوعات والغايات[2]، وكرر الأمر نفسه في دراسة «القصة في الحديث البنوي»[3] لكن عندما جاء إلى القصة الإسـلامية الحديثة غيَّـر المنهج، واتجه نحو «شروط القصة الإسـلامية»، فتحدث عن «القـصة التاريخية» وما ينبـغي أن تضعه بخصوص تقديم التـفسير الإسلامي للتـاريخ عن طريق الشخصـيات أو الحدث، مـرتبطين بسنن الله في الكون والمجتمع، مع التـركيز على الجوانب المشرقة في هذا التـاريخ، وتسخير ذلك في مواجهة مشكلات الواقع، ومحاولة فهمه فهماً أعمق[4]، وقد شعر أنه بصدد التنظير، فعدل عن ذكر الشروط إلى التطبيق: «إذا انتقلنا من النظرية إلى التطبيق، فإننا نجد أن عدداً من الكتاب قد توجـهوا إلى التاريخ، فاستمدوا منه روايات وقصصـاً قصيرة، وقد اخـتلفت دوافعهم إلى هذا التوجـه، فمنهم من توجه إليه بدافع إقليمي، ومنهم من توجـه إلى تاريخ العرب قبل الإسلام. . . ومنهم من توجـه إلى التاريخ الإسـلامي في مخـتلف عـصوره»[5]. ولكن لما كانت الروايات والقصص التاريخية كثيرة، فإن الناقد آثر أن يتوقف عند تجارب جرجي زيدان في روايات تاريخ الإسـلام، وتجربة أحمد باكـثير في **وإسلاماه والثائر الأحمر**.

وهنا أتساءل: بأي مسوِّغ يدرس جـرجي زيدان ما دام الموضوع في حد ذاته

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص٧٥ـ٩١

(٢) نفسه/ ٩٢ـ١٠٤.

(٣) نفسه/ ١٥٣-١٦٦.

(٤) نفسه/ ١٧٥-١٧٧.

(٥) نفسه/ ١٧٧.

يقصي منذ البداية ما ليس إسلامياً، خاصة وأن الرجل قد اختار التجربتين للنظر في كل تجربة، ويحكم عليها ما إن كانت إسلامية أو غير إسلامية[1]. ولذلك كان طبيعيا أن يصل إلى النتيجة التالية: «إن جرجي زيدان لا يختار الفترات الحساسة من تاريخنا فحسب، بل يعمد إلى تشويه الشخصيات، ويقدم لأحداثه تفسيراً غربياً»[2].

أما دراسته لأحمد باكثير، فهي أساسية وفي صميم الموضوع، ولذلك وجد الكاتب نفسه في مطلع حديثه عنه يقول: والصورة تتضح بوقوفنا على تجربة علي أحمد باكثير في روايتيه: **وإسلاماه والثائر الأحمر**[3]. ويعجبه منه تقديم الأحداث في ضوء التفسير الإسلامي للتاريخ، وما يلمسه من الاعتناء بالقيم كالعدل، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وجعل الصراع في الرواية بين المسلمين وخصومهم من التتار والصليبيين، ولذلك يحكم على الرواية بأنها إسلامية، مع ما فيها من ضعف في إسلاميتها ومثاله: «بناؤه الرواية على نبوءة المنجم» وورود بعض التعبيرات غير الشرعية، وحضور النزعة المصرية، وينتهي في الأخير إلى أننا «إذا وجدنا هذه الشغرات في رواية **وإسلاماه**، فإن رواية **الثائر الأحمر** أكثر صفاء، والإسلامية فيها أكثر وضوحاً»[4].

بعد هذا نجد الناقد يقف عند مجموعة من الروايات، ليبين كيف يتم فيها «تقديم التصور الإسلامي للواقع»، فيرفض أن ندرج قصص نجيب محفوظ ورواياته ـ مثلاً ـ في القصة الإسلامية ما دام ينطلق في تصوره للإنسان والمجتمع

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ١٧٠.

(٢) نفسه/ ١٨٠.

(٣) نفسه/ ١٨١.

(٤) نفسه/ ١٨٢-١٨٣.

من مبادئ غيـر إسلامية، كعده الإرث مظهراً من مـظاهر الطبقية[١]، ويرفض عبدالرحـمن الشرقاوي وغيـره ممن آمن بالفكر الماركسي[٢]، وفي مقابل ذلك يرحب بالروائي الناقـد نجيب الكيـلاني؛ لأنه ينطلق في رواياته مـن التصـور الإسلامي، ويقف عند روايته **رمضان حبيبي**، مبيناً أن «نظرة الروائي كما تبدو من خلال الحوار وتصور الشـخصيات للواقع تمثل النظرة الإسلامـية، وبخاصة من خلال شخـصيتي أحمد عـبدالفتاح ووالده، ونرى في نهـاية الرواية انتصار القيم الإسلامية في نفس جليلة»[٣]، كما يقف عند روايته **عذراء جاكرتا**؛ لأن الروائي يعالج القضـايا الاجتماعية فـيها في ضوء التصور الإسـلامي، فصورة المرأة كما تمثلها «فاطمة» في **عذراء جاكرتا** صورة «الفتاة الداعية المجاهدة التي تلتزم بإسلامـها، وتقف في وجه رئيس الحزب الشيـوعي الأندونيسي، وتجادله في معتقداته، ثم تموت شهيدة في سبيل عقيدتها»[٤].

وفي وقفته عند «خصائص القصـة الإسلامية» يبرز ثلاثة محاور هي: الفن، والواقعـية، والالتزام؛ وقد عـاد من أجل التطبيق إلى **الثائر الأحـمر** بوصفـها نموذجاً ممتـازاً في هذا الأسلوب. . . . رواية أحكم صنعها وأتقن كاتبـها بناءها سواء بالنـسبة إلى تصـوير الشخـصيـات أو «السرد»[٥]. كمـا طبق على رواية **عمـالقة الشـمال** لنجيب الكـيلاني مبـرزاً أسلوبه القصصـي؛ كالاعتـماد على «الراوي» و«الرسالة» و«القصص» و«الصراع» و«الرمز» كأن يرمز لوحدة نيجيريا

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ١٨٨.

(٢) نفسه/ ١٩٠.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه/ ١٩٢.

(٥) نفسه/ ٢٣٣ـ٢٣٦.

بالعلاقة بين عثمان وجاماكا إحدى «الشخصيات النامية التي تطورت صورتها عبر مراحل الرواية»، وينتهي في الخلاصة إلى أننا «نجد أنفسنا أمام بناء محكم . . . استطاع أن يحقق ما يهدف إليه من تعريف المسلم بجزء من عالمه الإسلامي وقضاياه، بأسلوب فني حافظ فيه على أصول الصنعة الفنية»[1].

ويمكننا أن نتجاوز الحديث عن «الواقعية» و«الالتزام» إلى «غايات القصة الإسلامية» وقد أوجز الناقد الحديث فيها إيجازاً شديداً مبيناً أن أبرز هذه الغايات هي:

١ـ ترسيخ الإيمان وبيان أثره في الحياة، ويرى أن هذه الغاية قد تجلت في القصة التاريخية الإسلامية عند عبدالحميد جودة السحار، **والباحث عن الحقيقة** لمحمد عبد الحليم عبد الله، **والباحث عن النور** لمحمد المجذوب، وقصة **قدر** لعبد الله الطنطاوي.

٢ـ تصوير الصراع بين الخير والشر، ويراه متجلياً في **محمد رسول الله والذين معه** للسحار، وقصة **نور الله** للكيلاني، ورواية **وإسلاماه** لعلي أحمد باكثير، وكذا **عمالقة الشمال وليالي تركستان وعذراء جاكرتا وأرض النبوات وعمر يظهر في القدس ورمضان حبيبي ورحلة إلى الله** وكلها لنجيب الكيلاني، **والقابضون على الجمر** لمحمد أنور رياض **والبوابة السوداء** لأحمد رائف.

٣ـ ترسيخ الأخوة الإسلامية: وتجلت في سلسلة **روايات إسلامية معاصرة** لنجيب الكيلاني.

٤ـ الترغيب والترهيب عن طريق النماذج البشرية، ويراها متحققة في أعمال جودة السحار، ولاسيما **إبراهيم أبو الأنبياء والمسيح ابن مريم وحياة الحسين**

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ٢٣٦ـ٢٤٢.

وسعد بن أبي وقاص وبلال مؤذن الرسول، وفي **طوبى للغرباء** **وذات الدين** لحنان لحام.

٥ـ معالجة القضـايا الاجتماعية والانحرافات السلوكيـة: وجسمت في قصة **الأفـاعي** لعبـد الله الطنطاوي، و**ولهـان** لإبراهيم عاصي، و**ونامت على قـرار** لمحمد السيد[١].

وقد يكون من المفيد الإشارة إلى اهتمـام الناقد ـ على مستوى الشكل الفني للرواية ـ بجوانب أهملها سيـد قطب؛ كالزمان والمكان والحوار والسرد، إلا أنه تناول ذلك على مستوى القصة القرآنية والقصة في الحديث الشريف، أما القصة أو الرواية الإسلامية الحديثة أو المعاصرة فلم يعالجها.

٣ـ الدكتور السيد أحمد فرج:

وسنقصر الحـديث عنه في مجال النقد التطبيقي الذي عـالج الرواية والقصة عند كاتب واحـد هو نجيب محفـوظ، وذلك لأنه خصص له دراسة تستـهدف جانبين في أدبه الإسلامي وغـير الإسلامي بعنوان **أدب نجيب محـفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب**[٢].

وقد قسم دراسته قسمين:

١ـ الكاتب: الإنسان والزمان والمكان.

٢ـ المكتوب: الدين والإيديولوجي، والحارة والجنس.

أما القسم الأول، فقد تناول فيه الكاتب من حيث هو شخص يؤلف ويعيش في الوقت نفسه، ويتطـور مع الأحداث بحسب تغيرها زمـاناً ومكاناً، غير أن

---

(١) خصائص القصة في القرآن الكريم، ص ٢٦٤-٢٦٩.

(٢) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٩٩٠م.

الناقد يقـدم بعض الجوانب الخـاصة من حيـاة المؤلف، تهم من يستـهدف من دراسته تطبـيق المنهج الأخلاقي أو المنهج النفسي، كأن يبين أنه كـان في الثالثة والأربعين من عمره حين تزوج، وأنه أخـفى زواجه وتزوج صبية صـغيرة «ربما أتمت العقـد الثاني، في الوقت الذي كـانت سِنو عَقْدِه الخـامسـة تجلله بالجلال والحكمة»، ويوازن الناقد هذه الظاهرة، ليبين أن شـخصياته الروائية لا تتناسب مع واقعه[1]، بل وإن كتاباته لم تكن موجهة لابنتيه، وإنما كان يكتب للنساء[2]. ولعل ذلك كان بسبب إخلاصه من الناحيـة الفكرية لأستاذه سلامة موسى[3]، ولعله قـد نسي أن سلامة مـوسى نصراني مـلحد[4]، ومن هنا كانت الفكرة السائدة هي العمل على قتل الفكرة الغيبية لإحياء القوة العلمية المادية[5]، ولعل ذلك يتجلى في اهتمامه منذ البداية بهذا الجانب؛ إذ كان أول ما نشره من أعماله سنة ١٩٣٩ رواية: **عبـث الأقدار**[6]، وأن إيمانه كان بالفـرعونية لا بالعـربية ولا بالإسلام[7]، ولكن الرواية التي أقلقت الناقد فعلاً هي **أولاد حارتنا**، حتى عبر عنها بقوله: «عمله الرجيم أولاد حـارتنا» وقال: «هو عمل إبداعي شيطاني لم يسبق له مثـيل في أي عمل أدبي من آداب الأمم قاطبة، سواء كـانت متدينة أو علمانية ملـحدة، وأطلق عليه **أولاد حارتنا**. إن من الصعب وصف هذا العمل الرجيم، فقد نفث فيه الكاتب ما كـان مختزناً في صدره طوال سنوات التوقف

(١) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ٢٦.

(٢) نفسه/ ٢٧.

(٣) نفسه/ ٢٩.

(٤) نفسه/ ٣٧.

(٥) نفسه/ ٤٣.

(٦) نفسه/ ٤٥.

(٧) نفسه/ ٤٦.

السبع من غل وسـموم شيطانية نفـثها، فزلزلت القـيم الدينية عند الناس، وإن لاقت قبـولاً عند الزعيم وعند رئيـس تحرير الصحـيفـة الكبرى[١] التي قامت بنشرها، كي تمهد بها لإحلال الاشتراكية العلمية بدلاً من الشريعة الإسلامية. . ، وجاءت في ١١٤ فـصلاً بعـدد سور القـرآن الكريم، ووقفت تتـحدى الناس، وتعمل على نزع اليقين من قلوبهم الذي ثبته فيها ١١٤ سورة من القرآن»[٢].

ولقد بين الناقد أن هذا الكاتب سرعان ما تغـير حينما تغيرت السلطة إذ كان يمثل «منظر كامب ديفيد» «ثم صار أديب الانفتاح والمصالحة مع الصهيونية»[٣].

وينهي الناقد هذا القسم بالحكم التالي: «إن نجيـب محفوظ ظل طوال عمره ينظر إلى الأرض، ولا يتطلع إلى السـماء؛ لأن التطلع إلى السماء ـ بزعـمه ـ هو المعادل لتوقع المحال، المناقض للممكن ـ الأرض ـ الواقع ـ الإنسان. . أراد أن يقول في **أولاد حارتنا** وما تلاها من أعمال: إن الإنـسان لا الدين هو مركز الاهتمام، وإنـه لا بقاء إلا للعلم، فهل بعد ذلك يمكن أن يتم التـصالح، وهو الذي أقر بأنه لم يعـرض عن أفكاره الشيطانية قط، كمـا أنه لا يريد أن يعرض عن الدنيا ولا عن أفكاره الذاتية»[٤]. وقد كان الناقد ـ كـما ترى ـ يتدرج في سرد حياة الكاتب معتمداً عـلى تدرجه في الكتابة والمواقف السياسية والفكرية، ولعل من أحسن ما يلاحظ لـهذا الناقد هذه القدرة على الربط بين شخـصيات الروايات والقـصص وحـيـاة كـاتبـهـا: «ولقـد تردد الكـاتب في رواياته بين شخصـيات عدة تقـمَّصها، ولم تكن إلا تعـبيراً عن الكاتب نفسـه في حالاته

(١) نشرت مسلسلة في الأهرام نوفمبر وديسمبر ١٩٥٩. انظر المرجع السابق، ص٤٩.

(٢) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص٤٩.

(٣) نفسه/ ٤٩.

(٤) نفسه/ ١١٧-١٢٠.

النفسية المختلفة التي كان يتوارى خلفها»[1].

وأما القسم الثاني من الكتاب، فقد دار نقده حول ثلاثة محاور أساسية هي:

أ- الدين والإيديولوجي: وقد لاحظ الناقد منذ البداية أن ذكر الدين في روايات نجيب محفوظ لابد أن يرتبط بشيئين، أحدهما ظاهر والثاني باطن:

«أما الأثر الظاهر، فيبدو في تصويره لهيئات الشخصية المتدينة، وكيف يصل التصوير إلى أن يصير مسخاً - في بعض الأحيان - يبعث على الاشمئزاز، كصورة: محمد حامد برهان الأعور، الأعرج، في: **الباقي من الزمن ساعة**.

وأما الأثر الباطن: فهو انعدام تأثير هذه الشخصيات الإيجابي في حركة المجتمع وكأنها شخصيات هامشية ليس لها دور بنَّاء على الإطلاق، مثل الحاج رضوان الحسيني في **الزقاق**، والشيخ جنيدي في **اللص والكلاب** وغيرهما كثير»[2].

والناقد يرى أن هذا التصوير سلبي في وجهيه الباطن والظاهر، وأنه تصوير مقصود يشمل أعماله من بدايتها إلى نهايتها، وأنه يستهدف القيم الإسلامية والخلقية، لذلك نرى «الكاتب في أحوال كثيرة يفتعل أسباب القسوة التي تجر أبطال رواياته إلى الانحراف»، ومثال ذلك هذا الحوار الذي يستله من رواية **رحلة ابن فطومة**، وهو يجري بين مسلم وعلماني:

«- كيف صنعتم حياتكم؟

- الجواب بكل بساطة لقد صنعناها بأنفسنا

- لا فضل في ذلك لإله .. أنشأنا نظاماً للحكم حرَّرَنا من الاستبداد،

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٠٨.

(٢) نفسه/ ١٣٩.

وقدسنا العمل ليحررنا من الفقر، وأبدعنا العلم ليحررنا من الجهل . . .

ـ إلى أي دين تنتمي؟

ـ دين إلهه العقل ورسوله الحرية»[1].

ويرى الناقـد أحمد فـرج أن نجيب مـحفـوظ لم يتوقف عند هـذا الحد في تصويره للشـخصيـات، وإنما تجاوز ذلك إلى السخـرية من الوحي، التي جرته «إلى السخرية من الرسـول ﷺ ذاته كما جاء على لسان جعـفر الراوي الشيخ الأزهري بطل رواية **قلب الليل** قال: «خطر لي ذات مـرة أنه توجد أوجه شـبه بين حياة النـبي وحياتي»[2]، وسخـر من شيخ التفسـير، ووصف في **الزقاق** الشخصية المتدينة بالعقم: «وكأن الروح الدينية التي يمثلها هكذا عقيمة لا جدوى من ورائها» وربط دائماً العلم بالماديين والجـهل بالمؤمنين، حتى جعل «الشرسين قُسـاة ومعلمين» في رواية **الحرافيش**[3]. ويصل الناقد من كل ذلك ومن غـيره إلى أن «الكاتب يكمل دور المستـشرقين من مبشري النصـارى الذين افتروا على الإسلام، فادعوا أن الإسـلام هو الذي دفع المسلمين إلى التخلف والتناقض. . فنظرته إلى الديـن لا تختلف عـن نظرته إلى الفـاشيـة والنازية وكـافـة النظم الدكتاتورية» ويجسم ذلك في رأيه **السكرية**[4]، ولاسيما النص التالي منها:

ـ ما الإخوان المسلمون؟

ـ جمعية دينـية تهدف إلى إحياء الإسلام علماً وعمـلاً، وفهم الإسلام كما خلقه الله ديناً ودنيا، وبشريعةٍ ونظامٍ وحكم!

(1) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٠٨.

(2) نفسه/ ١٤١.

(3) نفسه/ ١٤٢-١٤٣.

(4) نفسه/ ١٤٥.

ـ أهذا كلام يقال في القرن العشرين؟

ـ احترنا يا هوه بين الديمقراطية والفاشية والشيوعية، هذا (خازوق) جديد!

ـ لكنه (خازوق) رباني».

فهـذا في رأي الناقد سخـرية من جماعة الإخـوان المسلمين، وهو ليس إلا سخرية من الإسلام واعتراضاً عليه[1]، ويشير الناقد إلى أن نجيب محفوظ قد يعمـد إلى مقـارنة الأديان، كمـا فعل في **رحلة ابن فطومة**، ولكنه ينتهي إلى المؤسف «فالكاتب هنا يوازن بين الإسلام والبوذية وينتصر للأخيرة»[2].

إن الناقد السيد أحمد فرج في هذا المحور كان يتتبع ـ فعلاً ـ الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ بجد، ويحاول ما أمكنه علمه أن يتحرى الدقة في القراءة حتى تتجلى له المقاصـد الإيديولوجية للكاتب، ثم يبرزها ليحكم بعـد ذلك عليها. وقد وازن بين فـلسفة الكـاتب والفلسفـة الغربيـة التي انتشـرت فيهـا الأفكار الإلحادية والعبثيـة، وانتهى إلى أن الأدب الغربي كان نتيجة طبيعـية لما يعيشه. أما أدب نجيب مـحفوظ، فقد قـام على التقليد من جهـة الفكر، ولذلك يعده مداناً من حـضارته «إن نجيب محـفوظ وكلّ الذين يتشبـثون بالحضارة الغـربية مدانون بلا شك من حضارتهم، فهم بجانب كـونهم مجترِّين لحضارة الغرب، ومستهلكين لأفكارها، فهم أيضاً مُعَطِّلون إعادة بعث العقل العربي المسلم على أسس حـضـارة الإسـلام، أسس الحـضـارة التـي كـونهـا الإسـلام لا الفكر الغربي»[3].

ب ـ العلم والاشتراكية: والأمر فيهما واضح من التصور الإيديولوجي، غير

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ١٤٥-١٤٦.

(٢) نفسه/ ١٥٢.

(٣) نفسه/ ٢٠٦.

أن الإشارة إلى تأكيد عدم صدق الكاتب مع نفسه ومع أفكاره، وبيان انتهازيته كانت من الأفكار التي أثارها الناقد في هذا المحور، لا سيما حين توقف نجيب محفوظ عن الكتابة مدة طويلة بلغت سبع سنوات، من ١٩٥٢ وهو بداية الثورة المصرية إلى ١٩٥٨ التي رجع فيها إلى الكتابة، ويرى الناقد أن نجيب محفوظ توقف عن الكتابة؛ «لأنه حَذِرٌ بطبعه، فلم يرد أن ينزلق مع مجموعة جديدة من العسكريين لم تنكشف له هويتهم بعد، فقد لا يوافق فكره فكرهم وهو بطبيعته يكره الصدام»[(١)].

على أن الناقد في هذا الفصل لم يستطع أن يلتزم حدود الموضوع، وهو «العلم والاشتراكية» فرجع من جديد ليكشف عن جذور فساد العقيدة في أعمال نجيب محفوظ، وذلك عن طريق مقارنة بين عبارات تحمل معاني معينة يستهدف بها الكاتب تشويه صورة الأنبياء، ويرى ذلك واضحاً في قصة جبل[(٢)]، ولعل الناقد قد أدخل هذه الجوانب المتعلقة بالعقيدة في موضع العلم؛ لأن الأنبياء الذين ترمز إليهم القصة كانوا يرتبطون بالعلم نوعاً من الارتباط، كمعالجة عيسى عليه السلام للأكمه والأبرص، ويفيدنا ذلك في الموازنة التي يقوم بها الناقد بين عبارات ومواقف في القصة وبين آيات من القرآن الكريم[(٣)].

جـ ـ الجنس: وينطلق الناقد في دراسة هذا الجانب في أدب نجيب محفوظ من أن «الجنس» فطرة فطر الله الإنسان عليها لاستمرار الحياة، لكنه ينتقده بشدة كما في قوله: «ولكن بذرة الحياة عند نجيب محفوظ من أصل "داروينى

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٢١٩.

(٢) نفسه/ ٢٣٤ـ٢٣٥، ويعني عنصراً من (أولاد حارتنا).

(٣) نفسه/ ٢٣٧.

نيتشوي"»[١]، «إن أخطر أفكار نجيب محفوظ عن الجنس (كإيديولوجية) تلك التي اعتنقها عن (دارون) و(نيتشه)، نثرها في رواياته على تعددها، ولكنها تبرز بصفة خاصة في **الحرافيش**، في البذور الكامنة فيهم، من عاشور الناجي الأول إلى عاشور الناجي الثاني.. اختار نجيب محفوظ عاشور الأول لقيطاً لا أصل له، وكأنه أراد أن يقول إن خلقه ذاتي بحسب اعتقاده عن دارون في الخلق الأول، والشيء نفسه في (فلة) التي تزوجها عاشور الناجي كانت لقيطة بلا دين ولا خلق»[٢]، ويرى الناقد أن هذا الأديب يستخدم الجنس في أعماله بكثرة «وهو في كل الأحوال موظف ضد الدين»[٣].

ويتوقف الناقد ليسأل من زاوية علم النفس عن أسباب ذلك، ليذكرنا أنه قد تعرض في صباه لحالات نفسية قاسية «الكاتب نفسه يقدم صوراً كثيرة خاصة في **حكايات حارتنا والمرايا** على أنه مارسها، إما بالرغبة وإما بالضغط عليه»، ولكن الناقد يرى كذلك أنه من الخطأ تسويغ توظيف الجنس ضد الدين بتلك الحالات النفسية «من إحباط أو عقد» وننسى الجانب الإبداعي الذي ينبغي أن يعالج من جانب العقيدة «المسألة هنا يجب أن تخضع لعقيدته ذاتها، وتأثيرها في عناصره النفسية المكونة له من الناحية النفسية... كذلك يجب ألا ننسى أن الكاتب الكبير كمقلد أمين للغرب... قد أعجبه لحد الافتتان ميل الثقافة الغربية إلى التصورات الوثنية، ومنها الجنس، واتخاذها أدوات تعبيرية مضادة للدين في وحدة عناصرها ومكوناتها، وكلها توافق ميوله الطبيعية وغرائزه وتتواءم معها»[٤]. ومجمل القول: إن أحمد فرج في مواجهته النقدية هذه قد

(١) أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٢٦٦.

(٢) نفسه/ ٢٦٧.

(٣) نفسه/ ٢٦٩.

(٤) نفسه/ ٢٧٣.

استطاع أن يكشف عن «القـبيح» في أعمال نجـيب محفوظ، ويبين أن أسـبابها تعود إلى عوامل نفسية تقف خلف فلسفته وفكره، لكن الناقد كما يبدو لي لم يضع في الاعتـبار الجانب الفني، كمـا لو أنه يعتقـد أن بالإمكان فصل الشكل عن المضمون وهـو أمر مستحـيل، لأن المنطوق والمتخيل لا يترتـب في العبارة الأدبيـة إلا بحسب ترتب الوجـدانات والأفكار والعـواطف في النفس، ولعلنا سنجد الاهتمام بالشكل الفني مرتبطاً بالفضاء الفكري عند عماد الدين خليل.

٤ـ عماد الدين خليل:

للدكتور عماد الدين خليل دراسات كثيرة في المجال التطبيقي كما في المجال النظري، إذ قد درس في كتابه **في النقد الإسـلامي المعاصر** رواية نجيب محفوظ **السمـان والخريف**، وهو حين درسهـا كان يستهـدف جانباً محـدداً هو «مآسي الإنسان المعـاصر»[١] كـما يصـورها هذا الكاتب، وقـد قدم للدراسـة بموقف «الوجودية» من هذا الموضـوع، ليبين أن هذه الرواية قد أسهـمت مع الوجودية «في عرض وتحليل مجـموعة من تجارب الإنسان السالبة، كـالعبث واللاجدوى والازدواج والهروب واليأس والسقوط»، وبين أنـها قد حاولت أن تقدم حلولاً عن طريق التصوف والرحيل والأمل، إلا أن الناقد يأخذ على الكاتب استعارته من الغرب، فيرى أنه كان مفرطاً في تغربه إلى حد الاقتباس والتقليد[٢].

وقبل أن يشرع الناقد في تحليل الرواية قدم لمحـة عن روايات نجيب محفوظ التي كان فيـها «واقعيا فحـسب» فهو في **زقاق المدق**، و**خان الخليلي**، و**القاهرة الجديدة** كان «يعرض صوراً اجـتماعية من الواقع المصري بدقـائقه وتفاصيله»[٣]

(١) عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ص٤٩ـ٦٦.

(٢) نفسه/ ٥٠.

(٣) نفسه/ ٥١.

ولكن كما يرى «لم يستند ـ في مرحلته تلك ـ على قاعدة فلسفية، ولم يحاول تعمق التجربة الإنسانية من خلال الوجود»، وإنما قد تطور نحو العمق في أعماله: **الثلاثية، اللص والكلاب، السمان والخريف، الشحاذ**، وغيرها).

وفي رأيه «تَفَلسُفُ محفوظ وسبر أغوار الإنسان المعاصر بلغ مداه في رواية **السمان والخريف**»[1] وقد كشف الناقد عن بعض أهم الأفكار التي جسَّمها الكاتب؛ ومنها: الدوامة والعبث والهروب والنفي والغربة والسقوط، والازدواج في الشخصية[2] إلى غير ذلك، ولكن الملاحظ في مناقشته لهذه الأفكار هو الموازنة بين ورودها في رواية نجيب محفوظ مجسَّمةً في سلوك شخصية «عيسى» بطل الرواية، ووجودها في أعمال الروائيين الغربيين مثل (سارتر، كافكا، كامو، جون شتاينبك) من جهة، وموازنته بينه وبين توفيق الحكيم من جهة ثانية خاصة؛ لأن «توفيق الحكيم» هو أحد الذين سبقوا في اعتماد الازدواجية في الشخصية كأرضية لمعطياتهم[3]، وينتهي الناقد بعد ذلك كله إلى «أن فكرة العبث واللاجدوى لا تسيطر هنا إلى النهاية على بطل نجيب محفوظ كما حدث مع (كمال) بطل **الثلاثية**، و(سعيد) بطل **اللص والكلاب**، بل إن المؤلف يدخل هنا عمل الإرادة كقيمة إيجابية تقف بوجه التحديات السباقة، وتحاول أن تنتصر عليها»[4].

وكان الناقد قبل هذا قد أثنى على الكاتب في استغلاله «المونولوج الداخلي» بوصفه الملاذ الأخير لهروب الإنسان من ملله وفراغه النفسي، إنه في مداه

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٥١.

(٢) نفسه/ ٥١ـ٦٤.

(٣) نفسه/ ٥٣ـ٦٣.

(٤) نفسه/ ٦٤.

العميق صـراخ الإنسان ضد الظلم المسلط عليه، وشكواه الحـزينة من مأساته، وحنينه القاسي إلى الماضي، وسخريته الباكية من قسوة التناقض»[١].

لقد كانت هذه الدراسـة قيِّمة؛ لأن اطلاعـه العميق على الفلسفـات الغربية وثقافته الـواسعة التي جمعت بين علم الاجتـماع والتاريخ وعلم النفس والدين قد مكنته من أن يقف على «مآسي الإنسان المعاصـر» وقفة العارف الذي يقرُّ ما يقـرُّ عن علم، وينفي مـا ينفي عن علم. وأحـسبـه كـان كذلك في دراسـاته الأخرى التي جُمِعت في كتابه **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، وهي[٢]:

١ـ الإسلامية في رواية **عمالقة الشمال** لنجيب الكيلاني.

٢ـ تقديم لمجموعة **حادثة في شارع الحرية** لإبراهيم عاصي.

٣ـ تقديم لمجموعة من القصص القصيرة لمحمود مفلح.

وقد أبان عن منهجـه في الدراسة بقوله: «في متابعـة أية مجموعة قصـصية يتوجب البحث عن العام والخاص، عن الـوحدة والتنوُّع، وإذا كان العثور على الخاص المتنوع سـهلاً؛ لأن تجربة القصـة القصيرة هي في جـوهرها إبداع بهذا الاتجاه، فـإن وضع اليد على الخط الشامل الذي يمتـد إلى المجموعـة كلها... يغدو أمراً صعباً»[٣].

ولكن مع ذلك، فقد تلاحظ في دراساته هذه التنوع والاختلاف، فأنت تراه في نقده لرواية **عمالقة الشمال** لنجيب الكيلاني يختلف عن نقده لمحمود مفلح وإبراهيم عاصي، لكنه في جميع الأحـوال لا يطيل حتى يمل القارئ ولا يوجز

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٦١ـ٦٢.

(٢) عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص٢٠٩ـ٢٨٨.

(٣) نفسه/ ٢٧٩.

حتى يخل بالموضوع، فهو بين بين، وفوق ذلك تجده يملك مقدرة فائقة في تقييم الأعمال المختلفة للأديب عن طريق مقابلتها، دون أن يهمل المقاييس الأساسية للعمل النقدي التطبيقي، كتلخيص القصة أو الرواية، وبيان قضية «الالتزام» و«العناصر الفنية» ورسالة الفن بمستوييه الإبداعي والنقدي، وتقييم الموضوعات، إنه منذ البداية يومئ إلى أن فن القصة ضروري باعتبار «أن القصة تكنيك جمالي مؤثر لحكمة الحياة»[1].

في **عمالقة الشمال** تمر قراءته عبر خمس فقرات تتفاوت طولاً وقصراً بحسب الموضوع الذي تتناوله، يبدأ الفقرة الأولى بالحكم على أن **عمالقة الشمال** أهم أعمال الكيلاني الروائية وأكثرها نضجاً، معللاً ذلك بكونها تعتمد ضمير المتحدث الذي له طبيعته وطعمه الطيب، ثم هناك مناخ شعري يصنعه ذلك الضمير، ثم حضور القارئ في قلب الواقعة الروائية، وتتجلى عنده هذه الطريقة الجيدة في قدرتها، فوق ذلك، على الدخول إلى عالم المكان لتحدده: «اسمي عثمان أمينو، انحدرت من قبائل الفولاني في شمال نيجيريا، يقال: إن قبائلنا قد أتت مهاجرة من صعيد مصر في قديم الزمان...» فالمبدع في رأي الناقد يحدثنا عن «مدن نيجيريا وملامح البيئة لكي يفرش أمامنا المكان الذي ستتدفق على مسرحه الأحداث» ويثني عليه بخصوص «التكثيف» و«الإيجاز» اللذين يتناسبان مع عنصر التعريف بالمكان والزمان[2].

وفي الفقرة الثانية ينتقل بنا لنترك التعليق والحكم إلى عرض الرواية وتلخيصها، منبها إلى أن «التلخيص سيقتلها ولاشك، ولكن لابد مما ليس منه بد»[3]،

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٥١.

(٢) نفسه/ ٢١١-٢١٣.

(٣) نفسه/ ٢١٣-٢٢٠.

ولقد أجاد الناقد في التلخيص حينما اعتمد اختيار الفقرات اللامعة الدالة، وَمَلأ الفراغات بما يشير به من كلمات تربط بين أجزاء القصة.

وفي الفقرة الثالثة يدخل إلى طبيعة الصراع في هذه الرواية، وهذا طبيعي، لأن الهدف من الدراسة كما يتجلى من العنوان «الإسلامية في رواية **عمالقة الشمال**» يقتضي على مستوى التقنيات النقدية أن يعمد إلى بيان طبيعة الصراع ليكشف عن الصراع الفكري والعقدي، ومن ثم تتجلى له «الإسلامية» في هذه الرواية، وهو يري «أن **عمالقة الشمال** غنية بالعناصر الدرامية، بالصراع الذي يمنح الرواية أحد مكوناتها الغنية الأساسية، وهو فعل لا يتحرك باتجاه واحد، بل بأكثر من اتجاه.. إن الصراع هنا ينبثق عن دافع العشق الذي انصب دفعة واحدة على (جاماكا) الممرضة المُتَنَصِّرة القادمة من مناطق الإيبوا ... إن قبولها والتوحد معها بتجربة الزواج تقف أمامه عقبات ... بعضها منصوب هناك في أعماق شخصية البطل، وبعضها الآخر في بيئته الخارجية، فهو مسلم وهي متنصرة، وهو من أبناء الهَوْسا وهي من الإيبوا، وهو داعية ملتزم، وهي ممرضة لا تعرف حشمة أو التزام ما... فها نحن أولاء أمام أحد أبعاد الصراع وأكثرها أهمية وفنية؛ لأنه يمتد إلى شخصية البطل نفسه فيشطرها شطرين»[1].

والناقد يرى أن احتواء الرواية على هذه الصراعات المختلفة (إسلامي/ نصراني، الإيبو/ الهوسا، ملتزم/ غير ملتزمة، التوحيد/ الوثني، النيجيري/ الاستعمار) والتي تقوم على عناصر مختلفة، من دينية وسلوكية، وعقدية، وسياسية، تمنح الرواية أحد مكوناتها الغنية الأساسية[2]. إنَّ امتداد الصراع بهذا

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٢٠ـ٢٢١.

(٢) نفسه/ ٢٢٠.

الشكل ليغطي مساحة الحدث الروائي كله، مما يمنح العمل الفني القدرة على الحركة الفنية حتى آخر لحظة»[1]؛ ذلك أن «الكيلاني لا ينهي كل واحد من هذه الصراعات لكي يتفرغ للآخر، بل يجعلها تمتد عبر المساحة الكبرى من روايته... تسير متوازية ومتقاطعة وفي وقت واحد منذ البدء حتى المنتهى... وبهذا تجد الرواية قدرتها على الحركة الفنية، وتتجاوز الرقابة والمباشرة والسردية... كانت الوقائع الكثيفة المزدحمة تمنحه القدرة على إعادة التوتر ومدِّ الصراع إلى أقصى نقطة، وعلى مستوى الشخصيات كان بمقدوره أن يكيف الحدث الروائي لكي يقود الصراع إلى مشارفه النهائية عند الخطوات الأخيرة للرواية»[2].

أما في الفقرة الرابعة، فيبين كيف استطاع الكيلاني أن يوزع «لمساته الإسلامية ورؤاه» وذلك عن طريق «الالتزام» الذي يتحرك في الرواية على مستويين؛ مستوى العمل الفني بكامله بوصف الرواية الإسلامية المعاصرة تعالج موضوعاً إسلامياً، ومستوى اللمسات الإسلامية والإيمانية المكثفة والمنبثة هنا وهناك تأكيداً لحقيقة إسلامية، وتعميقاً لموقف إيماني[3].

ويكشف في هذه الفقرة، إلى جانب «الإسلامية» التي تمثلت في الالتزام، عن «الرؤى الإيمانية التي ينشرها الكيلاني رقيقة شفافة، حتى تخيل للقارئ أن الرجل يتكلم بلسان المتصوفة ومصطلحاتهم، وتنفث من السحر والعذوبة حتى تغدو شعراً وموسيقى، فتمنحنا بهذا كله مواقف في الالتزام الفني تنساب إلى الوجدان دونما أي قدر من التكلف أو العناء»[4].

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٢٣.

(٢) نفسه/ ٢٣١.

(٣) نفسه/ ٢٣٢.

(٤) نفسه/ ٢٣٧.

على أن هذه الشاعرية تختـفي أحياناً، لتحل محلها التـقريرية والمباشرة[١]، ولكن مع ذلك تبقى، في رأيه، قدرة الكيـلاني على تحقيق التوازن بين «الفني» و«الفكري» بين «الحبكة» و«الموضوع» فائقة[٢].

وفي الفقرة الخامـسة يتناول الناقد الشخصيات، فـيبين أن «شخوص الرواية مرسومـة بدقة بالغة ملامحـها متميـزة على المستوى النفسي، طريقـة التفكير، السلوك، الوجدانية. أما الشكل الخارجي فـلم يشأ القاص أن يتحدث عنه لكي يستكمل الرسم، ويمنح القـارئ اقتناعاً أكـبر. . . لماذا؟ لست أدري، ومع ذلك فـإن الملامح المادية تبـقى مجـرد رداء خـارجي، والمهم هو صـميـم التركـيب الشخصاني لأبطال الرواية، الأعماق التي تصطرع وتتوحد وترفض وتريد»[٣].

وأحسب أن الناقد في هذا الأمر الذي يسوِّغ فيه «الإهمال» للصورة الخارجية للشخصيات كان غيـر لائق، كان الهدف من النقد الإسلامي ليس هو التجريح أو الانتقاص من قيمـة الأديب أو العمل الفني، ولكن هو إعادة تشكيل للعمل الفني من جهـة «التصور» و«البناء الجمـالي»، ولا شك أن الشكل الخارجي في الشخـصيـات يرتبط بالأمرين مـعاً، أليس الإسـلام عقـيدة وسلوكاً، مـظهراً ومخـبراً؟ ولعلنا نـلاحظ أن القرآن مـثلاً في قصـة بلقيس مع سـليمان عـليه السلام، يُعنَى بهذا الجانب، كما في هذه الصورة: ﴿**قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾ [النمل: ٤٤]، والصورة الآتية في قصة يوسف مع امرأة العزيز: ﴿**وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا**

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص ٢٤١ـ ٢٤٢.

(٢) نفسه/ ٢٤٨.

(٣) نفسه/ ٢٤٩.

سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٥﴾ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ ﴿٢٩﴾ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ ﴿٣٠﴾ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾﴾ [يوسف: ٢٥ - ٣١].

فالحديث عن دخول بلقيس الصرح وكشفها عن الساقين في القصة الأولى، والحديث عن جمال يوسف، وتشبيهه بالملك الكريم، والحديث عن «القميص» والمتكأ والسكين وتقطيع الأيدي، كل ذلك وصف يرتبط بالمظهر، ولكن ألا ترى كم هو دال على القيم والأفكار التي يحملها الشخص؟ لذلك قلنا إن «الأشكال» ترتبط بالتصورات، وإن إهمالها خلل فني لا يمكن أن نلتمس له مسوغات، وذلك لكي ندفع بالرواية الإسلامية ـ فعلاً ـ نحو التطور الفني والفكري معاً.

إن عماد الدين خليل في نقده لهذه الرواية كان جاداً، وإنه لم يكتف بالبحث عن إسلامية القصة في «الموضوع» الذي هو «الإسلام في نيجيريا»، ولم يتوقف عند «الالتزام» و«الصراع الفكري» القائم حول الالتزام وغيره وحسب، ولكن تجاوز ذلك وبجدارة إلى استكشاف الإسلامية في الجانب الفني، فوجدناه يعالج مشكلة شفافية اللغة وعلاقاتها بلغة المتصوفة، ويتحدث عن الحوار والسرد والحبكة، ليقرر بعد تمحيص دقيق وأمثلة مختلفة أن «هناك توازناً

ملحوظاً في الحبـكة للرواية بين السرد والحوار، حوار مسـرحي بمعنى الكلمة: التركيز والتوتر والصراع، وضمير المتحدث يخرج بنا بشاعرية من مقطع حواري إلى آخر . . . ثمت صور فنية أشبه باللوحات يرسمها لنا هذا المتحدث ـ . . . كمـثل ـ (وتطلَّعت إلى السماء تـوشحها الـسحب الذهبيـة، وبدا لي أن قطعة صغيرة لسحـاب تضيء، ودققت البصر فيها، خيل إلـي أنني أرى وجه سعيدة تبتسم وسط ألسنة اللهب ابتسامة صامدة، ذهبية الإشعاع) . . .»[1].

وينتهي الناقد إلى بيان مقاصـد الفن الإسلامي كما تتجلى في هذه الرواية، فإذا هو يرى أنها «تمـنح الإحساس بوحدة الوجدان الإسـلامي في العالم كله، في عصر التمزق والتفكك والتباعـد، وتعيدنا بجوِّها السخي إلى مقولة رسولنا ومعلمنا عـليه السلام: «إن المسلمين كـالجسد الواحـد، إذا أشتكى منه عـضو تداعى له سائر الجسم بالسهر والحمى». ما أكثر الأعضاء التي تئن وتشتكي في هذا الجسد الجـريح، والصوت الذي يمكن أن يـسهم اليـوم في إسمـاعنا هذه الشكوى ويجعلنا نُحَمُّ من أجلها هو صوت جدير بالتقدير حقاً»[2].

هؤلاء النقـاد الذين تحدثت عنهـم، وعرضت لجـهودهم النقـدية بشيء من التفـصيل لم يكونوا وحدهم على مـستوى الساحـة التطبيقيـة في نقد الرواية، فهناك غيرهم كثـير، هناك نجيب الكيلاني في الاختيارات التي قـدمها في كتابه **الإسلاميـة والمذاهب الأدبية**، والتي تشمل قصة **نصف الدين** لنجيب مـحفوظ، وقصة **أنا الموت** لتوفيق الحكيم، وقصة **الشيخ صابر** لنجيب الكيلاني[3]. وهناك مجموعة من الدراسات والمقاربات النقدية التـي جمعها الناقد نجيب الكيلاني في

(١) محاولات جديدة في النقد الإسلامي، ص٢٥١ـ٢٥٢.

(٢) نفسه/ ٢٥٦.

(٣) الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، ص١١٣، ١٣١، ١٤٩.

كتابه **رحلتي مع الأدب الإسلامي** تتناول أعماله الإبداعـية مثل **قاتل حمزة** بقلم الدكتور ماهـر حتحوت، **رحلة إلى الله** دراسة بقلم عبدالعزيز الدسوقي، **عمر يظهر فـي القدس** بقلم محمـد حسن بريغش، **قاتل حـمزة** بقلم محـمد صفي كسـاب، مع روايات إسلامية مـعاصرة للكيـلاني بقلم محمـد حسن بريغش، حول الرواية الإسلامـية: عرض لروايتي **نور الله**، **وعمر يظهـر في القدس** بقلم فوزي صـالح، ومحاولة نقديـة لتقييم قـصة **ليل العبـيد** بقلم عبـد المنعم عواد يوسف، وقصة **ليل العبيد** دراسة بقلم إبراهيم سعفان، ثم الرواية الإسلامية بين النظرية والتطبيق بقلم نجيب الكيلاني نفسه[١].

فهذه كلها دراسات تطبـيقية حول أعمال أديب واحد، باسـتثناء المقال الأخير، بل قد تتكرر الدراسات حول عمل واحد كما جرى بالنسبة لرواية **قاتل حمزة**، وقد يأخـذ الناقد عملاً واحـداً فيقرؤه قـراءة متأنية، وقـد يأخذ مجمـوعة من الروايات، ليبحث فـيها عن سمات الإسـلامية، كما ترى في النمـاذج السابقة عند محـمد حسن بريغش، وفـوزي صالح. أو اللا إسلامـية كمـا في معظم الدراسات التي تناولت نجيب محفوظ في أعماله الإبداعية بعد الثورة المصرية.

ثم إذا تأملنا الدراسات الأدبية الأخرى عند نقاد آخرين غير نجيب الكيلاني، فإننا نجد نقداً كثيراً لروايات وقصص مبثوثاً في تلك المؤلفات:

فهذا مـحمد عادل الهاشـمي في كتابه **الإنسان في الأدب الإسلامي**[٢] يتعرض لأعمال كثيرة منها: **عمالقة الشمال** للكيلاني **والبرتقال المر** لسلمى الحفار الكزبري، **وليالي تركـستان** لنجيب الكيلاني **والسهـول البيض** لعبـدالحميد جودة الـسحار،

(١) الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص٨٩ـ٢٣١.

(٢) محمد عادل الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي.

والقاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، و**الحرام** ليوسف إدريس، ومجموعة **المرفأ** لمحمود مفلح، ومجموعة **قاع المدينة** ومجموعة **بيت من لحم** ليوسف إدريس، وفي **قافلة الزمان** لجودة السحار، و**الحي اللاتيني** لسهيل إدريس، و**الحب قبل الخبز** لسلمى شلاش، و**عودة الروح** لتوفيق الحكيم، و**البدائع والطرائف** لجبران خليل جبران، و**جسر الشيطان** لجودة السحار، و**قنديل أم هاشم** ليحيى حقي، و**سارة** للعقاد، و**طلائع الفجر** و**رأس الشيطان** و**عذراء جاكرتا** لنجيب الكيلاني، و**النصف الآخر** للسحار، و**الثلاثية**، و**السكرية** لنجيب محفوظ، **انتحار صاحب الشقة** لإحسان عبد القدوس، و**الأنهار** لعبد الرحمن مجيد الربيعي، و **أختاه أيتها الأمل** لأحمد بدوي، و**الأرض** لعبدالرحمن الشرقاوي، و **السفينة** لجبرا إبراهيم جبرا، و**همزات الشياطين** لجودة السحار، و**النداء الخالد** لنجيب الكيلاني[1].

فالهاشمي يتعرض لكل هذه الروايات باحثاً عن «الإنسان» في الأدب، وقد استطاع في هذا البحث الذي نهج فيه نهجاً موضوعاتياً، أن يتقصَّى أثر الموضوعات التي تشكل إنسانية الإنسان في هذا الأدب، كالفطرة، والأسرة، والزواج، وموقف الإنسان من الكون، وغاية الوجود الإنساني، وما يتعلق بهذا الموضوع من غايات فرعية كالعبادة والاستخلاف، وتحرير البشرية من الطغيان، وعمارة الأرض، وموقف الإنسان من الحياة[2].

وقد كان الناقد في معالجته لهذه الموضوعات المتشابكة يستخدم النصوص

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٣٨، ٦٢، ٨٧، ٨٨، ٩٦، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٣٥، ١٤٧، ١٥٥، ١٨٤، ٢٢٠، ٢٤٥، ٢٥٨، ٢٦٤، ٢٧٦، ٢٨٢، ٢٨٥، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٩، ٣١١، ٣٥٠، ٣٠٤، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٣٥، ٤٤٩، ٤٦٤، ٤٧٨، ٤٨٧.

(٢) نفسه/ ٢٣٧-٤٤٥.

التي تتبنّى أفكاراً متناقضة من أجل أن يبين الفرق بوضوح بين الإنسان في الأدب الإسلامي، والإنسان في الأدب غير الإسلامي، بما في ذلك النصوص الإبداعية التي أنتجت تحت المظلة الإسلامية جغرافياً، مع ارتباطها بأوثق الروابط بالإيديولوجيات الإلحادية والمنحرفة.

ولكي يتضح الأمر ينبغي أن نأخذ موضوعاً فرعياً من تلك الموضوعات، مثالاً نكشف من خلاله عن المنهج المتبع هنا في نقد الرواية لبيان خط «الإسلامية» فيها، وليكن الموضوع هو «الفطرة»، وجزئياته المقصودة هي «الأسرة والزواج» من جهة و«الفوضى الجنسية» من جهة أخرى، فماذا يصنع الناقد في هذا الموضوع؟ إنه يبين أولاً «أن الميل الفطري بين الجنسين من القوة والأثر بحيث يحفظ النوع البشري ويرعاه بالامتداد ليؤدي الإنسان ـ عبر العصور ـ الخلافة عن الله في الأرض»[1] ثم يعمد بعد ذلك البيان الذي يصنع الخلفية المرجعية التي تتحكم في الوجهة النقدية إلى النصوص التي منها هذا النص من رواية **عذراء جاكرتا** لنجيب الكيلاني، وهي رواية توحي من عنوانها بعلاقتها بالموضوع الأساس «الفطرة»؛ والنص يصور حواراً بين فاطمة وخطيبها أبي الحسن في لحظة وداع:

« ـ فاطمة: لشد ما أنا قلقة على أبي!! احذر يا أبا الحسن، فالطريق وعر والمكائد مزروعة في كل مكان.

ـ أبو الحسن: (بصوت يخالطه الانفعال): سيضيء وجهك المؤمن ظلام الطريق لي، وسيظل يسير إلى جواري طوال تجوالي .. قلبانا يسيران معاً ... يترنمان بأنشودة رائعة ... ما أعظم الحب في الله.

ـ فاطمة: ... سأنتظرك حتى تعود.

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢٧٣.

ـ أبو الحسن: أخرج أبو الحسن مـصحفاً صغيراً من جيبـه، ومده إليها وهو يقول: هدية السـماء. نعم الصـاحب، سيمـلأ عليك حياتك، وعندمـا أعود سنبدأ في قراءته معاً»[1].

فالناقـد يورد هذا النص بصدد حديثـه عن كيفيـة «الارتقاء بالجنس» ليتمـيز الإنسان بإنسـانيته حـيث يصبح «الجنس» جمـالاً وإحساناً في الأداء لا مـجرد ضرورة «بيولوجية»[2].

ولكن انظر إلى حديثه عن «الجنـس» في أعمال نجيب محفـوظ: «فمن اتجاه الجنس عند أدبائنا بما يثـمر الفوضى الجنـسية مـا نلقيه من تسلـيط الضوء على الجنس في روايات نجيب محفوظ، ولا سيما في ثـلاثيته التي يبرز فيها الجانب الحسي، وتوارثه من الآباء للأحفاد على شكل منحـرف مُغرٍ، فمن يقرأ **الثلاثية** يجد تجسـيماً للجنس، وتهويناً من شـأن مزاولته المنحرفة بما يهـبط بالمثل العليا عند من يمثلها في روايته، وعـدها أمراً نظرياً لا رصيد له، كما نجد فـيها أناساً همهم لذائذهم الحسية، ولا يرى تنفـيراً من روح التفسخ التي يزعم المؤلف أنه يريد التنفيـر منها، بينما هو في الحـقيقـة يركز عليهـا ويسلط الضوء»[3] واقرأ حديثـه عن الكاتب إحسان عبـدالقدوس، لترى أنه يعدُّ ممن «يتـخد من الجنس محوراً لقصـصه؛ فهو على سبيل المثـال في قصته **انتحار صـاحب الشقة** يقحم الجنس في القـصة، ويفـتـعل العقـدة وهي أزمة السكـن، ويلوي عنق البطلة (فريدة) السوية الطامـحة ليقذف بها في درك الانحطاط، دون تعليل أو تفـسير منطقي بافتـعال يكشف عن جهل الكاتـب بمستوى حيـاة الفئة الغـالبة في هذا

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢٨٢ والنص من رواية عذراء جاكرتا، ص٣٨ـ٣٩.

(٢) نفسه/ ٢٨٣.

(٣) نفسه/ ٣٠٦.

الشعب، ولا سيما في الريف»[1].

وفي مقابل هذه الصور التي لا تنسجم مع الفطرة الإنسانية كما تجسمها الروايات عند نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، نجد صوراً مضيئة حقاً يقدمها الأدب الإسلامي في رواية **أختاه أيتها الأمل** لأحمد بدوي، و**عذراء جاكرتا** و**حكايات طبيب** لنجيب الكيلاني، لذا يقول عادل الهاشمي بعد دراسته لهذه النصوص: «وفي أدبنا المعاصر نلمح بادرة أصيلة إلى تبصير الإنسان في خضم الجاهلية المعاصرة بالثمن الذي يدفعه الإنسان الذي ينحرف عن الفطرة، فهي تسلط الضوء على الإفاقة والارتفاع»[2].

إن الاتجاه الذي اتجهه عادل الهاشمي في نقده الإسلامي هنا هو الاتجاه الموضوعاتي، الذي يقوم بطبيعته على «الانتقائية» للنصوص التي تخدم الفكرة وتعالج الموضوع، ولكن الناقد يوجه الفكرة النقدية دائماً نحو التمييز بين ما هو إسلامي وما هو غير إسلامي في الرواية العربية، ولذلك نجد الرواية الواحدة قد تتكرر غير ما مرة، كما هي الحال بالنسبة لرواية **رأس الشيطان**، و**عذراء جاكرتا** و**جسر الشيطان**؛ إذ تكررت مراراً[3]، كما نجد المزج في الشواهد بين الروايات الإسلامية وغير الإسلامية لبيان الفروق بين التصورات التي يطرحها كل اتجاه على حدة، كأن يجمع في الفصل الواحد بين **النصف الآخر** للسحار و**الثلاثية** أو **السكرية** و**بين القصرين** لنجيب محفوظ[4].

(١) الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٣٠٨.

(٢) نفسه/ ٣١٠.

(٣) نفسه/ ٢٩٩، ٣٨٨، ٣٧٨ بالنسبة إلى الأولى، وبالنسبة إلى الثانية: ٢٨٢، ٢٨٥، ٣٨٦، وبالنسبة إلى الثالثة: ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٩٤، ٤٤٩.

(٤) نفسه/ ٢٨٥ـ٣٠٦.

إن اتجاه عادل الهاشمي هذا هو الغالب على نقده، فقد يعتمد في كتب أخرى أسلوباً مغايراً بعض الشيء، كأن يخصص دراسة للفن الروائي عند نجيب محفوظ مثلاً، ولكن يفعل ذلك ليتتبع سقطاته الفكرية والأخلاقية كما في مقاله: «نجيب محفوظ يفصح عن طريقه التغريبي»[1] فقد بدأه بإثارة فكرة المغالطات النقدية التي تطلب «التماس الإسلامية في أدب نجيب محفوظ»[2] ثم عالج من خلال ذلك «تكوين محفوظ الفكري» و«محفوظ والمنحرفات جنسياً» لينتهي إلى هذه الموازنة: «إن مقارنة محفوظ بالكاتب الإسلامي الدكتور نجيب الكيلاني أو تفضيله عليه بسبب بعض تقنياته المستوردة غير مستساغ في الوسط الأدبي الإسلامي، وغير مقبول من باحث محسوب على الإسلامية الأدبية، وهو ثمرة احتكام إلى المقاييس الجمالية الأوروبية دون رعاية المضامين والعوالم»[3].

وهذا لا يكفي، فقد كان منتظراً من عادل الهاشمي، ولا سيما في كتابه **الإنسان في الأدب الإسلامي**، أن يعتمد أسلوب مواجهة النص الروائي الكامل، ولو على سبيل المثال فقط، ليبين الخط الإنساني في الأدب الإسلامي، فإن ذلك النموذج الروائي قد يعطي صورة أوضح من الصورة التي تقدم عن طريقة الأسلوب «الانتقالي» الذي لا يمكن أن يقدم مثلاً «النماذج البشرية» في الروايات الإسلامية، فضلاً عن الجانب الفني للروايات والقصص.

٥ـ عودة الله منيع القبسي:

هو الناقد الذي وضع كتاباً خاصاً للتطبيق تحت عنوان: **تجارب في النقد**

(١) الهاشمي/ قضايا وحوار في الأدب الإسلامي، ص٢٥ـ٤٥.

(٢) نفسه/ ٢٥.

(٣) نفسه/ ٤٣.

الأدبي التطبيقي. وقد جعل الفصل الثاني منه «في نقد الفن الروائي والقصصي»[1] استهله بالسؤال التالي: «المرأة: متى تبلغ في الرواية العربية مكانتها التي بلغتها في رواية **الأم**، ثم قال ـ وهو محق فيما يقول ـ: «عندما انتهيت من قراءة رواية **الأم** لمكسيم جوركي في ترجمتها الإنجليزية انتقل خاطري آلياً إلى ما قرأته من الرواية العربية، سواء للكتاب الإسلاميين أمثال عبد الحميد السحار أو محمد عبد الحليم عبد الله، أم للكتاب الليبراليين أمثال نجيب محفوظ، أو يوسف السباعي، عند ذلك أحسست «بتفاهة» الرواية العربية في مقابل العظمة التي تتجلى في رواية **الأم** هذه. في الرواية العربية لابد أن يكون «الجنس» الفاضح عنصراً أساسياً فيها، أما في رواية **الأم** فقد عرض الكاتب للمرأة، ولكنه لم ينظر إليها بمنظار الجنس، وإنما نظر إليها باعتبارها إنساناً يتحمل التبعات والمسؤوليات»[2].

وقد اعتمد الناقد أسلوب الموازنة بين أصناف الرواية المكتوبة بالعربية إسلاميةً وغيرَ إسلامية، ليبين أن أدبنا يوظف المرأة في الرواية توظيفاً مزرياً، وأننا نفتقد إلى الرواية العربية التي نظرت إلى المرأة الإنسان كما نظرت إليه رواية **الأم**[3].

وقد أعجبت حقاً بطرح الناقد وفلسفته في النقد، لولا أنه كان قصير النفس لم يستطيع أن يدخل بنا أغوار الرواية من هذا المنظور، في هذا المقال خاصة، فهل يجود في دراسات أخرى؟

فقد درس بعد ذلك رواية **بداية ونهاية**، لنجيب محفوظ، دراسة شاملة عني فيها بالعناصر التالية: موضوع الرواية، والبطل في الرواية، وهدف الرواية،

(١) عودة الله منيع القيسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص١٠٥.

(٢) نفسه/ ١٠٧.

(٣) نفسه/ ١٠٩.

ونهاية حسنين (الشخصية المحورية)، ومغالطة، وموازنة، والتقنية).

وأعقب هذه بدراسة رواية **العودة من الشمال** لفؤاد القسوس، وقد عدها رواية جادة، ولكن مع ذلك فقد قدم لصاحبها بعض الملحوظات التي تتعلق بعنصر «الزمن واضطراب السرد»[1].

ثم حدثنا الناقد عن اللغة الثالثة في قصة عبد الرحمن الخميسي، ليلحظ أن «استخدام اللغة الثالثة إما ناتج عن عجز في القاص، أو عن سوء نية منه نحو الفصحى»[2].

ثم وقف بنا الناقد عند مجموعة **المطر والرماد** للقاص إبراهيم العبسي يسجل له بعض الملحوظات، كعدم صلاحية «العنوان»، على اعتبار أن في المجموعة قصصاً تحمل عناوين أخرى أكثر إتقاناً منها، ومثل ذلك أن الصنعة بادية في تقنية (تكنيك) القصة **المطر والرماد**؛ إذ جعلها القاص ترواح بين الحاضر والماضي على طريق «تيار الوعي»، واستخدم من تيار الوعي أسلوباً واحداً هو «الارتداد» أي العودة إلى الماضي، ولكن القاص زاوج بين الحاضر والماضي بشكل تحكمي، إذ كان يعيش في الحاضر ثم يقفز منه إلى الماضي، ثم يعود إلى الحاضر، ثم يقفز مرة أخرى إلى الماضي وهكذا . . .»[3].

وكان الناقد قد وضع العنوان التالي: «الفن القصصي في **المطر والرماد**»، مما يوهم بنقد فني للقصص في هذه المجموعة، ولكنه في الواقع لم يتعد إبداء ملحوظات عابرة تحتاج إلى شيء من الدقة والعمق وطول النفس.

---

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٢١-١٢٧.

(٢) نفسه/ ١٩٥.

(٣) نفسه/ ١٣٤-١٣٥.

وأحسب بعد ذلك أن مقالة «ملاحظات حول قصة **رجال وذهب**»[1] لنجيب الكيلاني، لم يقدم فيها نقدا يتجاوز مستوى ما رأينا، بل هذه الملحوظات لا تعدو أن تكون تقديماً ساذجاً للقصة.

وتأتي في الأخير دراسته «كلمات عن الخروج على وشم القبيلة» لتقدم صورة عن مجموعة قصصية، مؤداها أن «المقارنة والمقابلة بين بيئتين كانت منطلقة لتكنيك القصتين، فقد قامتا على المقارنة التي جاءت بأسلوب التداعي وأسلوب تيار الوعي... والخلاصة في هاتين القصتين أن محمد حسن الحربي يريد أن يترك في نفس القارئ انطباعاً لما تعاني منه كل من البيئتين، (الغربية والعربية) من ممارسات خاطئة وصور واقعية تشوه وجه الحضارة»[2].

وبهذه الملحوظات ينهي الدارس هذا الفصل الذي كان عنوانه «في نقد الفن الروائي والقصصي» دون أن يقدم نقداً، ولولا دراسته الثانية حول **بداية ونهاية** لنجيب محفوظ، لأمكن أن نصف الكتاب بما لا يُرضَى، ذلك لأن الكاتب جمع مقالاته الصحفية، ورصدها في هذا الكتاب تحت عنوان لا يتطابق مع المضمون، إذ يتناول موضوعات متفرقة، لا تعدو في معظمها أن تكون ملحوظات عابرة، تصلح للنقد الصحفي، ولكنها لا يمكن أن تأخذ هذا العنوان في كتاب **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي**، ولو أن الناقد أمسك بالمنهج الذي بدأه حول قراءة رواية **الأم** لقدم شيئاً مهماً، ولكن قِصَرَ النفَس حال دون ذلك في كل المقاربات النقدية التي يحتويها هذا الكتاب في مجال نقد الرواية باستثناء **بداية ونهاية** التي قرأها بشيء من الجد.

٦ـ وقريب من هذا الفصل الذي عقده عودة الله منيع القبسي الفصل الذي

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٣٧.

(٢) نفسه/ ١٤١-١٤٢.

عقده محمد حسن بريغش لنقد القصة الإسلامية، في كتابه **في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق**[1] وقد قسمه ستة موضوعات؛ تناول في الأول قصة **عمر يظهر في القدس** والثاني **روايات إسلامية معاصرة**، ولكن الناقد في الحقيقة تناول فيها أيضاً روايات لنجيب الكيلاني، ومعنى ذلك أن القسمين الأول والثاني حول مبدع واحد، غير أن بريغش ـ على ما يبدو ـ لم يكن يقصد النقد بأتم معنى الكلمة، فهو يقول: «لن أتناول هذه القصص المميزة بالدراسة والنقد، فلها موعد آخر ـ إن شاء الله ـ ولكنني سأسجل بعض الخواطر واللمحات عن القصص الجديدة التي صدرت لكاتبنا الشاعر»[2].

وقد لاحظ الناقد أن **ليالي تركستان، عذراء جاكرتا، عمالقة الشمال** قصص تبدو فيها ظاهرة «الواقعية»، فقد كانت ذات صلة بواقع المسلم عقيدة ومجتمعاً ووجوداً وطريقاً للجهاد ضد الجاهلية[3]، غير أن الناقد قد ركز هنا على الموضوع الذي يعد عاملاً مشتركًا بين القصص، فيرى أن موضوعاتها وأحداثها تدور حول قضايا تهمّ واقع المسلم، وتظهر دور الاستعمار والصهيونية والتبشيروالاستشراق، وتبين أن المسلم وحده هو المستهدف من قبل هذا الاستعمار على مختلف أشكاله، وأن صورة الإنسان المسلم المؤمن في هذه القصص واضحة، وأن العاطفة التي تنساب فيها عاطفة إنسانية صادقة، وأن الكاتب لم يكن يتتبع الأفكار والموضوعات وحدها، ولكنه ظل في كل قصصه «فناناً أصيلاً وقصاصاً ناجحاً»[4].

أما الموضوع الثالث، فقد تناوله تحت عنوان «إبراهيم عاصي والقصة

(١) محمد حسن بريغش: **في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق**، ص١٢٥.

(٢) نفسه/ ٢١١ـ٢١٢.

(٣) نفسه/ ٢١٤ـ٢١٥.

(٤) نفسه/ ٢١٥ـ٢١٩.

الإسلامية»، تحدث فيه عن الأدب الإسلامي وحياة القاص ومتى نشأ عنده فن كتابة القصة، إلى أن وصل إلى مرحلة إنتاجه للمجموعات الثلاث **ولهان والمستفسرون**، **سلة الرمان**، **حادثة في شارع الحرية**.

ثم أفرد في الموضوع الرابع مجموعة **حادثة في شارع الحرية** بالدراسة، لكن تحليله لقصصها لم يكن عميقاً أو شاملاً، إذ إن ملحوظاته ليست من النقد الصحفي، بل فيها شيء من التأني كما في قوله: «إن هذه القصة ـ **مركباتنا تدخل عصر الفضاء** ـ واقعية بسيطة، ولكنها في الوقت ذاته رمزية موحية، تصور حقائق حياتنا في جوانب كثيرة، وكان كاتبنا موفقاً في اختيار هذه الشريحة وهذه الشخصيات»[1].

ولكن، مع ذلك، فإن هذه الكلمات يمكن أن تكون خلاصة لتحليل أعمق يتناول تلك الخصائص التي يجمعها هنا. كما فعل في آخر حديثه عن المجموعة كلها؛ إذ سجل ما يظن أنه من الملامح التي بدأ يتّسم بها أدبنا الإسلامي من فرادة، وإيحاء، وحس ناقد للمجتمع، والتزام[2].

أما الموضوع الرابع فعنوانه «مع المجموعة القصصية **ميلاد جديد** للكاتبة حنان لحام، وقد استعرض الناقد مضامين قصصها الأربع، ثم انتهى كعادته إلى أهم الملحوظات، ومنها استناد الكاتبة إلى «التصور الإسلامي»، وجنوحها نحو «الواقعية الحقيقية» «الواقعية التي تأخذ شريحة من الحياة كما هي بفطرتها السليمة ومن جوانبها المختلفة حتى لا تنظر إليها من زاوية واحدة»[3].

والموضوع الأخير هو «القصة الإسلامية بين الالتزام والإعجاب: عرض

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ٢٣٦.

(٢) نفسه/ ٢٤١.

(٣) نفسه/ ٢٥٤_٢٥٥.

وتحليل قصة: **القابضون على الجمر**، ورحلة **إلى الله**[1].

وقد عد الناقد قصة **القابضون على الجمر** لمحمد أنور رياض مثالاً حيّاً لما نريد في الأدب الإسلامي، وأرجع جـمالهـا إلى خاصيـة «الالتزام»[2]، ولكنه يرى أنها تذكره «بقصـة أخرى تتفق معها في الموضوع والهدف، وقد تـتفق في كثير من الصور التي اختارها الكاتبان، لتكون مـسرحاً للأحداث، وهذه القصة هي **رحلة إلى الله** للدكتور نجيب الكيلاني»[3]، ولكن الناقد يعود ليقـرر أن امتياز الكيلاني في أسلوبه بالسلاسة والعذوبة، وامتلاكه للموهبة القصصية، لا يمكنه أن يلغي الفارق بين القصـتين؛ لأن قصة **القابضون عـلى الجمر** قصة إسـلامية ملتزمة، تمثل الأدب الإسلامي بكل تصوره وأبعاده، وكاتبها لا يفرط في جزئية من جزئياتها، حتى لا يخرج عن مسار الأدب الإسلامي الواضح»[4].

وقد شـوّقنا الناقـد فعـلاً إلى قراءة «القـصة»، ولكنه لم يزد على الجـانب «الالتزامي» فيها، وكان عليه أن يعرض للتـقنيات الفنية حينما تكون في صميم الالتزام ليرينا كيف ستصنع الحدث القصصي الجميل؟

إن الناقد لم يكن يهتم بالجميل بقدر حرصه على الجليل، ولكن الفن كل لا يتجزأ، بل إن الجانبين يتناصران.

٧ـ أحمد بسام ساعي:

ناقد لا يقبل على عمل إلا وهو جـاد، يحب الأناة، ويستعين ـ في جهوده النقدية ـ بالصبـر، هكذا رأيناه في نقد الشعر السـوري وهكذا سنجده في نقد

(١) في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق، ص ٢٥٧.

(٢) نفسه/ ٢٥٩.

(٣) نفسه/ ٢٦٠.

(٤) نفسه/ ٢٦٠.

القصة، والنموذج الذي اخترناه له هنا هو «القصص الإسلامي: الواقع والحقيقة في مجموعة **اللقاء السعيد** لمحمد المجذوب»[1].

وهذا ـ في الحقيقة ـ عنوان للفصل الثاني من كتابه **الواقعية الإسلامية**، ومعنى ذلك أن النقد الذي يوجهه لهذه المجموعة يدخل في الوجهة العامة للكتاب، وقد استهله بمقدمة عن أصالة القصة الإسلامية فطرح عدة تساؤلات، نأخذ منها هذا لأهميته: «هل للقصة الإسلامية الحديثة أن تستقل بطبيعتها ومقوماتها الأساسية عن أختها القصة الفنية الحديثة، التي استمدت شروطها من الغرب؟ وإلى أية حدود يمكن أن تختلف القصتان وإلى أية حدود يمكن أن تتفقا؟»[2].

هذا تساؤل جاء في المقدمة التي سبقت المواجهة النقدية للمجموعة، ولكنها وضعت كذلك بعد العنوان الأساس للفصل «القصص الإسلامي» مما يبين أن اختيار الناقد للمجموعة قد تم وفق تصور محدد للقصة الإسلامية، ولكن دون أن ننسى أن الكتاب يبحث موضوعاً محدداً كذلك، وهو «الواقعية الإسلامية»، فهل يعني ذلك أن الناقد يريد أن يبحث عن «الفرادة» و«الخصوصية» التي تميز القصة الإسلامية عن الغربية وبذلك يكون الهدف هو التنظيرمن خلال التطبيق؟

إن الناقد في آخر تلك المقدمة يقول: «إن القصة الإسلامية هي «الواقعة» وهو اسم ندعي أنه أكثر تعبيراً عن حقيقة هذا الفن حين ينطلق من المفهوم الإسلامي للفن»[3]، وكان قبل ذلك قد قال: « كانت القصة القرآنية الدرس الأول الذي ألقاه الإسلام على المبدعين المسلمين في هذا المجال، فلم تكن هذه

(١) أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص١٥٣.

(٢) نفسه/ ١٥٣.

(٣) نفسه/ ١٥٥.

القصــة اندفاعة خـيال أو إلهام فنان، وإنما كـانت أحداثاً حقيـقية مـتنوعة من التاريخ»[1].

ومن هذين النصين يمكن القـول بأن النموذج المرسـوم في ذهن الناقـد بسام ساعي هـو هذا الفن الجاد الذي يرتبط بالواقع ويحـمل الرسالـة، وأحسب أن الناقد حين يدخل صميم الموضوع التطبيقي ليصف مجموعة **اللقاء السعيد** بأنها نموذج «صادق للواقعــة الإسلامية التي تســرد أحداثاً وقعت حقاً بأســاليب فنية مختلفة وتناول أدبي رفيع»[2]، إنما ليدخلها في السياق العام للكتاب، وليضعها في خط الرؤية النقـدية التي انطلق منها، مما يجـعلنا نميل إلى القـول بأن بسام ساعي ينقد الأعمال الأدبية وفق منهج واضح المعالم، وتصور محدد السمات، أما المنهج فهو «الواقعية الإسلامية» وأما التصور فهو فهمه للإسلام.

وقد شرع الناقد في معالجة القصة من زاوية دقيقة؛ هي البعد الزماني والبعد المكاني، ومع أن هذه الزاوية تنجح أكثر في النقد الـذي يواجه نصاً أدبياً واحداً كالرواية، فـإن الناقد قد استنبط ذلـك من مجموع القـصص؛ إذ إنها في رأيه تستـمد وجودها «من مخـتلف زوايا الزمان القديم والحديث، ومـختلف زوايا المكان: الشرق والغرب»، ولكنها زوايا، على تباعدهــا، قد «امتدت إليها آفاق الإسلام، فعمرت قلوب أجيالها بوجدانيته، ولكن الحضارات الأخرى من جهة، ومنزلقات الدنيــا من جهة أخرى جـعلت من أفراد هذه الأجيــال أمماً شتى. . . فمنهـم من ظل معتـصمـا بالإسلام. . . ومنهم من انســاق إلى المحدثات. . . ومنهم من ورث الإسلام لا عن فهـم لحقيقته أو وعـي بأمره. . . ثم كان منهم

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٤.

(٢) نفسه/ ١٥٥.

الفاسق والماجن والملحد والماركسي .. وهذه النماذج جميعاً مبثوثة في وقائع **اللقاء السعيد**[1].

وهكذا يدخل بنا الناقد في عالم القصة من خلال بعدي الزمان والمكان، ليتوغل قليلاً نحو «واقعية الإسلام» في هذه المجموعة، وهو أن معالجة القاص كانت «تتنوع تنوع مشكلات الحياة» بحيث نرى في كل قصة مشكلة، كالدكتاتورية في **حذاء الرئيس**، والمرأة في **حياة جديدة**، وأثر الإسلام في **تطهير النفوس في العالم السعيد**، وهذه وغيرها هي «المشكلات التي دارت وتدور على مسرح العالم الإسلامي القديم والمعاصر»[2].

ومن هنا كان الناقد يرى في قصص المجذوب الواقعية الإسلامية التي تتميز عن غيرها من الواقعيات: «والواقعية التي ينطلق منها محمد المجذوب لمعالجة هذا الواقع الإسلامي تحرره من قيود المدارس الأدبية والفكرية العربية والغربية، فحسبه أن ينظر بمنظار الإسلام ليرى المشكلات من زاوية جديدة وبطريقة مختلفة عما عهدنا»[3] فالمرأة هي «المرأة المسلمة المحجبة»، والقصص تقدم لنا «الممرضة فاضلة»، وتفرّق بين «العبادة بالتقليد والعبادة بالتفكير»، وعلى النقيض من ذلك تصور لنا قصة **بين مشهدين** سلبية بعض المسلمين الأتقياء في مواجهة الواقع، فهم يفضلون محاربة الفساد والضلال بمقاطعة أصحابه، لا بمراودتهم عما هم فيه، وإقناعهم بالخطأ الذي انزلقوا إليه»[4].

والناقد لم يسكت عما في النص من «خطابية»، ولكنه رأى فيها جانباً آخر

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٥.

(٢) نفسه/ ١٥٦.

(٣) نفسه/ ١٥٦-١٥٧.

(٤) نفسه/ ١٥٨.

أهم هو استـخدامها لبث الروحـانية، «هذه الروحانيـة لها طعمهـا الخاص في الإسلام» «وقصتا على أبواب المدينة وثمرات الإيمان من مجموعة **اللقاء السعيد** تقدمان لنا نموذجين رائعين للعلاقة الروحية في الإسلام»[1].

وفي مقابل الواقعية يطرح الناقد مـوضوع «المثالية»؛ ذلك لأن مثالية الإسلام هي مثالية الواقع، مـهما بدت هذه المثالية غريبـة عن واقعنا الذي أدى انحرافه الشديد عن الفطرة الإنسـانية إلى تضخـيم الفرق بينه وبين مثاليـة الإسلام[2]، وعلى هذا الأساس صار لزامـاً أن يتم التفريق بين «واقعيـة القصص الإسلامي وواقعية الأرض، واقعية الحقيقة وواقعية الانحراف، هذا هو أبو مرشد في قصة محمـد المجذوب **الحل الأفضل** شدته أوحـال الدنيا في الأرض، فـلا يستطيع التخلص منها دون معونة الآخريـن، إن الإسلام حي في قلبه ومشاعره، ولكن شيطان المال يحاول أن يسكت صوت الإسلام في صدره»[3].

ينتقل الناقد بعد هذه اللمسات التي أبرز فيها «الإسلامية» في قصص محمد المجذوب، ومن خلالها عـبرَ ملامح الواقعية الإسلاميـة وملامح المثالية في نظر الإسلام ليجعل المثال ممكناً، وليبين أن تعطل الإنسـان عن بلوغه إنما جاء نتيجة طبيعية لخروجه عن الواقع النظيـف أصلاً نحو الانحراف المميت، أقول: ينتقل بعد هذا الجـانب النقدي الناضج لمسـتوى المضمـون في القصص إلى مسـتوى الشكل، أو قل ينتقل من «المفهوم» إلى «المنطوق».

ثم إن بسام ساعي يرى أن «الكاتب يتجاوز لغة الواقع المعيش، اللغة المحكية واللغة المكتوبة فيمـا قدمه من قصص رصين التعبير، متـماسك الديباجة محكم

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٥٩.

(٢) نفسه/ ١٦١.

(٣) نفسه/ ١٦١-١٦٢.

البناء، رفيع اللفظ، متطاول العبارات، متصل الأجزاء، تجاوزاً قد يبدو لنا في أول وهلة تجاوزاً بالقصص عن أرض الواقع، ولكن لغته القصصية هذه تظل دليلاً على صلاحية الفصحى بمختلف درجاتها للتعبير عن الواقع من غير حاجة إلى العامية أو الضعف والابتذال، ومن شأن معايشتنا لهذه اللغة البسيطة للقصص العربي المتداول أن تقوي من شعورنا بالصدمة تجاه لغة محمد المجذوب المترفة، ولكن هذا الشعور سيزايلنا إذا تخلصنا من تأثير العادة أو المعايشة، وارتفعنا إلى ما يجب أن يكون بدلاً مما هو كائن»[1].

ومنه يتبين لنا من جهة «المنطوق» في القصة الإسلامية كيف ينبغي أن يكون؟ وعلى أي مستوى لغوي ينبغي أن يصاغ ليرقى بالذوق ـ بما يوظفه من لغة قوية ـ عن الابتذال الذي وضع بذوره أصحاب الواقعية الحاقدة على لغة التراث والقرآن؟ ومن جهة ثانية تتبين لنا وجهة الناقد في تقييم النص، مما يعين على وضع أسس للفن مبنية على واقع القصة الإسلامية بدلاً من التنظير في غياب النموذج.

وقد أجاد هذا الناقد حينما تجاوز مستوى الحديث عن اللغة من جهة المواصفات التي ألفناها في النقد القديم على لسان الجاحظ، وابن طباطبا، والقاضي الجرجاني، والآمدي إلى مستوى آخر هو «الرمزية» كما تجلت في قراءته المتأنية بعض التأني لقصص المجذوب، إذ رأى أنه قد نجح في قصة بين حمامتين نجاحاً واضحاً «في استخدام الرمز استخداماً مزدوجاً طريفاً، قلَّ أن نجد مثله في أدبنا الحديث، فقد رمز بالطير إلى الإنسان المتعبد الذي لا يعمل مع إرادته للرمز بحقيقته الحيوانية أيضاً»[2].

وقد نظر الناقد كذلك إلى طبيعة الصور الفنية، فألفى الكاتب قد وفق «إلى

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٦٢.

(٢) نفسه/ ١٦٣.

ابتداع صور فنية جديدة غنية الأطراف، دون أن تستـطيع حبال البلاغة التقليدية أن تحد من حركـة خياله، وتَعدُّد اتجاهات هذه الأطراف كـما نرى في مثل هذه الصورة: «وتتـفتق أوراق من حافظـتها عن أشـتات من الذكريات ـ فـإن حان موعد غفوة الأرض كان عليه أن يتحول إلى رعاية الأشجار ـ منارة رقيقة ارتفع من وسطها شكل هلالي نحاسي كأنه فم مؤذن . . .»[1].

على أن النقد كان في هـذه المرة شحيحاً، إذ إن الفن «ضـرب من التصوير» كما يقول الجـاحظ ومن بعده عبد القاهر الجرجاني، أمـا الناقد فلم يتغلغل في مجال الصور أكثر كما عهدناه في دراسة «الصورة الشعرية» في الفصل السابق.

وأرى أنه كان كـذلك عصامياً، فـلم يستند إلى آراء النقاد في مسـائل اللغة والصورة والرمـز ليستـأنس بها في حل معـضلات الفن القصـصي، ولكن قد يكون ذلك مقصوداً؛ لأنه كان يقول: «قد يكون لنقاد القصة الآخذين بمقومات القصة الغربيـة مآخذهم الكثيرة على مجموعـة محمد المجذوب **اللقاء السعيد**، ولكنها في ظل تعريفها للقصة أو «الواقعة» الإسلامية تبحث بجدية وصدق عما يجب أن يكون، وتسهم مع قـصص كبار الكتاب الإسلامـيين الآخرين، وعلى رأسهم الدكتور نجيب الكيـلاني وعبد الحميد جودة السحار وعلي أحـمد باكثير وعبد الودود يوسف وإبراهيم عاصي ومحمود مفلح، وغيرهـم في بناء المقاييس التي نسعى إليها في سـبيل قصة إسلامية فنية مـتفوقة، لها شخصيـاتها المميزة ومقـوماتها المسـتندة إلى الحقيقـة الإسلاميـة أكثر منهـا إلى الواقع الإسلامي، الحقيقـة التي ترتفع فوق الأرض من غير أن تقطع صلتها بـها أو تتجاوزها إلى عوالم الوهم والأحلام»[2].

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص ١٦٣.

(٢) نفسه/ ١٦٣-١٦٤.

فهل يمكن لهذه اللفتة التي تطمح إلى التنظير ووضع و«بناء المقاييس» الجديدة التي تنبع من الذات القصصية الإسلامية أن تشفع للناقد في ذلك «الزهد» الذي أبداه في نقده بخصوص المقولات النقدية الغربية الجادة؟

قد نقبل له ذلك، ولكن هناك كتب في التنظير للأدب الإسلامي فيها كثير من اللفتات الجيدة التي تصلح للاستئناس، هناك **منهج الفن الإسلامي** لمحمد قطب، وهناك **التصوير الفني في القرآن** و**مشاهد القيامة في القرآن** لسيد قطب، وهناك **مدخل إلى القرآن الكريم** و**النبأ العظيم قراءة جديدة في القرآن** لمحمد عبدالله دراز، و**الظاهرة القرآنية** لمالك بن نبي، وتلك الملحوظات النيرة المبثوثة في التفاسير، ولا سيما تفسير **في ظلال القرآن** لسيد قطب، وتفسير **من وحي القرآن** لمحمد حسين فضل الله، هذا فضلاً عن كتب ذات طابع نظري صرف، ككتاب **في النقد الإسلامي المعاصر**، و**مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي** لعماد الدين خليل.

ففي هذه الكتب كثير من النصوص التي لا تصلح للاستئناس وحسب، ولكنها تفتح أمام الناقد آفاقاً أرحب ليقدم نقداً إسلامياً أكثر عمقاً وجدية.

فلعل الناقد لو عرف أهمية الحوار في القصة على الطريقة التي طرقها محمد حسين فضل الله في كتاب **الحوار في القرآن** ووجده يقول: «إن الحوار يعطي القوة المضمون الذي تتحرك من خلاله، والهدف الذي تسعى إليه، والروح التي تعيش فيها»[(١)] أو يردد «وقد يتجه الحوار القرآني إلى محاولة تجسيد بعض النماذج الرائعة، وإعطاء صورة حية لها في حركة الحياة، من أجل أن يتمثلها الناس تمثلاً صحيحاً في وجدانهم، ليقتدوا بها في حياتهم العملية، وقد تكون القضية على العكس، حيث يقصد من الحوار أن يعبر لنا عن بعض الشخصيات

(١) محمد حسين فضل الله: الحوار في القرآن، ج١ ص. جـ.

الشـريرة من خـلال إدارة الحـديث حـول بعض الجـوانب التـي تكشف بعض الجوانب المهمة للشخصية، مما يجعلنا نتـعرف إليها في كثير من النماذج البشرية المشوهة في الحياة، لنبتعد عن أمـثال هؤلاء، أو لنحذر منهم في القضايا المصيرية وغيرها، وقد يكون الهدف من الحوار توضيح بعض المواقف الحياتية والرسالية، من خلال إثارة بعض القضايا المرتبطة بها في حوار طويل أو قصير»[1].

أقول: لـو قرأ ذلك، لكان له من الحـديث في حوار القـصة عنـد محـمد المجذوب مـا يفتح آفـاقاً جـديدة لأهميـة الحوار في القـصة، بل لو قـرأ هذه المضامين والأفكار التي يضعهـا محمد حسين فضل الله في أثناء تفسـيره لقصة من قـصص القرآن تحت عناوين؛ مـثل: (من وحي القـصة ـ كـيف نستـوحي القصة ـ كيف نفهم القصة ونستوحيها)[2] لأضاف إلى نقده عنصراً مهماً، ربما لم يُعنَ به الـنقـد قـبل ذلك، ولكنه الأسـاس في النـقـد الذي يؤسس للأدب الهادف، الذي من مقاصـده «التربية» كما سيـتبين إن شاء الله في دراسة «أدب الأطفال»، وكما بينا في الفصول النظرية السابقة بخصوص «الوظيفة».

هذا فضلاً عن الاستـفادة بما يعين على دراسة «الشخصيـات»، لا سيما إذا كان الهدف منها هو إبداع «الأنماط»، على أساس أن «التركيز على مفهوم النمط هو الجسر الذي يربط بين الواقـعية والمثالية، والنمط لا يعني ببـساطة: المتوسط العام من الناس، أو الممثل لهذا المتـوسط، وإنما هو بالأحرى النمط المثالي، أي النمـوذج أو في بساطة البطل الـذي يجب على القارئ أن يحـاكيـه في الحيـاة الواقعية»[3].

(١) الحوار في القرآن، ج١/ ١٩-٢٠.

(٢) محمد حسين فضل الله: (تفسير) من وحي القرآن ج١٤ ص٣١٩، ٣٥٥، ٣٩٩.

(٣) رنيه ويلك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين، مجلة فصول، ص٢٣٣، مجلد ١ ع٣ سنة ١٩٨١.

إنني ألحظ تلك الملحوظات على الناقد بسام ساعي، لما رأيته في نقده من جد ومثابرة يسعى لهما لوضع قواعد القصة الإسلامية من خلال النقد التطبيقي، وهو يتوسم النموذج في القصة القرآنية كما يبدو من قوله وهو يعلق على الخطابية في قصص المجذوب: «إن المؤلف كان يستطيع أن يتجنب كثيراً من المقاطع التحليلية الطويلة التي كانت تبطئ أحياناً من حركة الأحداث في قصصه ـ كما فعل في بداية قصة بين مشهدين مثلاً ـ وكذلك اللهجة الخطابية المنبرية العالية التي يعلق بها أحياناً على أحداث قصصه، أو تدخله بنفسه في تلك الأحداث، ومع كل ذلك فإن هذا كله ـ في نظرنا ـ قد لا يخالف، إلا قليلاً قواعد القصة الإسلامية كما نتطلع إليها، أي القصة أو «الواقعة» القرآنية مع مخالفتها الشديدة والواضحة لقواعد القصة الفنية الغربية»[1].

٨ـ أحمد محمد الخراط:

هذا ناقد لم يقع بين يديَّ غير مقال واحد له تحت عنوان «السنوات الرهيبة للروائي ج. ضاغجي: نقد وتحليل»[2].

ولكن هذا المقال «الوحيد» يبدو أنه ناضج وجدي، لولا خلوه من الإحالات العلمية التي تزيد النقد وعياً بنفسه أداة ومنهجاً.

وقد بدأ الناقد حديثه بأسلوب خطابي أشبه بالخطبة الدينية، لكنه سرعان ما عدل عنه إلى خبر صحفي عن «شبه جزيرة القرم» التي كان المسلمون يتعرضون فيها لعذاب من شيوعيِّي الاتحاد السوفياتي، وكان ذلك الخبر في الحقيقة مدخلاً إلى الحديث عن «تحليل عمل فني يصور مأساة القرم إبان الحرب العالمية الثانية»

(١) الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، ص١٩٣.

(٢) أحمد محمد الخراط: (مقال) السنوات الرهيبة .. مجلة المشكاة، ص١٤، ع٨ سنة ١٩٨٨.

هو رواية **السنوات الرهيبة** للكاتب «جنكيز أمين حسين ضاغجي» الذي قدمه لنا الناقد على أنه «ولد عـام ١٩٢٠ في قرية قيزيل طاش في شبـه جزيرة القرم»، وبذلك يتدرج بنا نحو التعريف بهذه البيئة التي تدور فيها أحداث قصة تحكي ما عاشه القاصُّ بنفسه وسجله سنة ١٩٥٦ بلغته.

وقـد أجاد النـقد في عـرض هذا المهـاد الذي يعين ـ ولا شك ـ على فـهم القصة، ويـعطيها بعدها الإسـلامي منذ البداية، خاصة حين يحـدثنا عن لمحة تاريخية تـصوِّر دور الإسلام في هذه المنطقة حـتى القرن التاسع عشـر، حينما أخذت «الحكومات الشيوعية في سياسة التهجير الفني»[1].

وقد تم كل هذا في ملخص لم يتجـاوز صفحة ونصف الصفحـة، ثم أتبعه بملخص للقصة التي نشأ بطلها «صادق طوران . . . في مدينة آن مسجد القرمية فيشهد صور الإرهاب الروسي والقهر والإذلال» ورواية **السنوات الرهيبة** تصور قضـية هذا الشعب من خلال طـفولة صادق إلى أن أسره الألمان، ثمَّ عـرضوا عليه العمل في صفوف المخابرات، وعندما رفض أعادوه إلى الأسر[2].

ويعالـج الناقد علاقـة القارئ بالنص، ليـبين أن الروائي قد أفلـح في سوق القارئ إلى عالم القـصة المثير ليعيش حـوادثها «بما حققه من تفـاعل عميق بين شخـصيـات الرواية وحوادثها»، فـهناك «التوتر» و«الإثارة التي بلـغت ذروتها» و«الواقعية» و«التنسيق» الذي أدى إلى تسلسل الأحداث، وارتبـاطها بالشخصية «الرئيسية»، وهناك الأهمية العظمى للمادة الأولية التي يريد ضاغجي أن يخطها في فؤاد القارئ ومـشاعره» تلك المادة التي كانت «من الأسـباب التي ترفع من

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٤-١٥.

(٢) نفسه/ ١٥.

قيمة الرواية، وهناك المقدرة «الفنية في تسلسل الحوار وسلاسته وتطوير الحوادث وتعقيدها»(١).

والناقد وهو يدرس القصة من الناحية الفنية وعلاقتها بالقارئ لم ينس أن يشير إلى ما تخلل ذلك من سلبيات؛ مثل «تطوير الحوادث» في غير مرحلتها التي يتطلبها السياق، «وبناءً على هذا، فإن الروائي فَوَّتَ على نفسه استثمار التوتر الذي استطاع أن يرسمه»، ومثل «خاتمة الرواية» التي رأى أنها «لم تستثمر لخدمة العنصر السائد فيها وبدت غير مقنعة»(٢)، ومثل الغموض؛ إذ «يرى نقاد القصة أن إيراد الإشارات غامضة تجعل القارئ مشوشاً، مما يعيبها ويفكك ترابط نسيجها وتماسكها، وذلك لأن هذا يقطع أواصر المتابعة بين القارئ والأحداث»(٣)، ومثل «عملية الاختيار والانتخاب في المادة الأولية التي تحيط بالفنان»؛ إذ تساءل الناقد: ما جدوى استثمار اضطهاد الألمان لليهود؟ «وما وجه استثمار هذه الإشارة ـ خاصة ـ لخدمة قضية القرم؟»(٤).

إن مثل هذه اللفتات النقدية قمة من القمم في نقد الرواية، لأن انتخاب المادة والموضوع والأدوات الفنية من أجل استثمارها بكل طاقاتها في خدمة الهدف الروائي أمر جميل وضروري، لاسيما إذا كان الناقد موضوعياً في نقده، يذكر ما للكاتب من حسنات بقدر ما يُبصِّره بما في الرواية من خلل قد ينتفع به في أعماله القادمة.

وقد رجع الناقد بعد ذلك إلى «الإيجابيات» التي تزخر بها الرواية، التي

---

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٥-١٧.

(٢) نفسه/ ١٧.

(٣) نفسه/ ١٧.

(٤) نفسه/ ١٨.

ذكر طرفاً منهـا في موضعه، حين تحدث عن علاقـة القارئ بالعمل الإبداعي، ومنها «الموضـوعية» بالمفهوم الـذي يطرحه ت. س. إليوت في معـرض حديثه عن «المعادل الموضـوعي» لكن دون أن يشيـر إلى «إليوت»، فـقد ذهب إلى أن ضاغجي قد سخَّر طاقاته الفنية ليبـرز الاغتيال الروسي للجمهوريات الإسلامية من غير أن «يحكم القـارئ عليها بأنها مقحـمة أو مباشرة أو حشو يفـسد عليه المتعة الفنية، وإنما استطاع أن يرسم صُـوَرَ المأساة بريشة صناع على نحو ينساب محـقِّقاً التـأثير المطلوب»[1]، ومنها أيضـاً «تعدد الوسائل الفنية التي يتـخذها ضاغجي للتـعبير عن صور الإرهاب الشيـوعي»؛ مثل «توظيف الحلم» وتوجه الشخـصيـات الرئيسة والثـانوية بالدعاء إلى الله كـلما حزَبَهـا أمر، بعـيداً عن «التكلف في رسم معطيات مباشرة» ومنها «المونولوج الداخلي»[2].

ويتوقف الناقد من جديد لكن بخصوص التصور الإسلامي في الرواية، فقد نبه الكاتب على أن كثرة تكرار الإشارات إلى القرم وازدحامها في القصة توحي بالقومـية، مما قد يخدش التـصور الإسلامي للأرض، خاصـة وأن الصراع في القرم صراع بين الإلحاد والإيمان، وليس صراعاً على قومية أو أرض[3].

ثم يعود إلى الحديث عن الإيجابيات، فيدرس «الحبكة» ليبين أن الروائي قد اسـتطاع أن يستـخدم أدواته الفنـية لتـحقـيق التناسق بينهـا أثناء الرد، فكانت الحوادث في روايته تتتـابع منسابة دون تلكؤ، ولا يحس القارئ أن هناك حواراً أقرب إلى الحـشو يظهر فـيه ضعف القـيمة الدلاليـة أو التكرار أو التناقض أو الضحالة، كما أبدع ضاغجي في ربط الأجزاء المنفصلة واستثمر كلَّ ما أتيح له

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ١٨.

(٢) نفسه/ ٢٠.

(٣) نفسه/ ٢١.

من وسائل التأثير، وكان كل حادث من أحـداث القصة له قيمة في ذاته، وبدا مرتبطاً ببقيـة الأحداث لتأدية التأثير المطلوب، إلا ما سـبق أن أشرنا إليه خلال بعض الحوادث المتفـرقة، وكانت الحبكة في الرواية من النوع الذي يسمـيه ناقد القصة بالحبكة العضوية المتماسكة»[١].

هذا الحديـث الجيد عن الحـبكة ـ على مـا فيه من إهمـال للإحالة لـبعض المنظرين كقـضية «الأثر المطلوب» التي تعد من طروحـات البلاغة الحديثـة كما نص على ذلك الدكتور رشاد رشدي[٢] ـ فإنه يعد ناجحاً، لا سيما وأن الناقد لم يهمل بعـد ذلك بعض عناصر الحبكة، كـالإيقاع الذي يبدو ـ كمـا يقول ـ منسجماً مع «حركة الأحداث وطبيعة الحياة التي كانت تحتوي شخصياتها»[٣].

وقد انتقل الحـديث النقدي بعد ذلك إلى البيئـة، ليشير إلى أن «بيئـة القصة» يكسوها اللون المحلي، وقـد استخدم الأديـب «عنصر الوصف والتصوير لخـدمة الفكرة فلم يكن يُعنَى بالوصف لذاته، كما جعل الطبيعة عنصراً فعالاً في التمهيد للحوادث وسعى في تغشيتها باللون الذي يناسب موقعها الذي استقرت فيه»[٤].

وقد كان تحليل الناقد في هذا العنصر متقناً ومعبراً عن المراد، ولكن هل هذا هو موقعه؟ أليس من المفـيد من الناحية الترتيبيـة لعناصر المقال النقدي في هذه الدراسة خاصة أن يكون الحديث عن البيئـة القصصية قبل ذلك كله، وربما كان موقعـه من المقال قبل التلخيص، مرتبطـاً ببيئة الكاتب التي عرضـها الناقد في موضعها من المقدمة.

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ٢١-٢٢.

(٢) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص٩.

(٣) أحمد محمد الخراط: مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص٢٢.

(٤) نفسه/ ٢٣.

بعد ذلك تناول الناقد الشخصيات، ليحكم بأن «شخصيات الرواية من النوع الثابت، حيث بنيت شخصية صادق حول فكرة واحدة تلازمها لتخدم الهدف البعيد للروائي»[1]، ويؤاخَذُ المبدع هنا على تقصيره أحياناً بخصوص «الشخصيات الثانوية»، إذ كان على الروائي أن يسلط المزيد من الأضواء على شخصية الطبيب لدى مباشرة مهمته في الرواية، ليتمكن أثره في ذهن القارئ، حتى إذا استعاده مرة ثانية لاستئناف دوره كان واضحاً لدى القارئ[2]. وبهذا ينهي الناقد مقاله الجيد، معتمداً على التسلسل المنطقي في العرض، بحيث نرى كل فكرة تستدعي فكرة أخرى، منبهاً على ضرورات مواجهة النص الروائي؛ من الحديث عن المضمون إلى البناء والأدوات الفنية، وأحياناً قد يشير إلى «المقاصد»، ولكن كنا نود أن يخصص لها فقرة يجلو فيها المقاصد بدقة.

وقد أصاب في كل ذلك، وخاصة الثنائية النقدية التي اعتمدها (الإيجابيات/ السلبيات) إذ كان يذكر الإيجابيات ثم يعقبها بما يتخللها من سلبيات، فلم يجعل فقرة السلبيات في آخر الحديث كما يفعل كثير من النقاد الذين يعتمدون أسلوباً يمكن أن نعده «مدرسياً».

ومع ذلك، فإني أرى من الواجب على الناقد ألا يكون عصامياً، لأن ذلك قد يحول النقد الإسلامي إلى نقد تأثري حين يفقد المرجعية التصويرية والفنية، وبمعنى آخر أقول: كان لزاماً على الناقد أن يعتمد الإحالات لتعطي نقده الشرعية من جهة، والثقة فيما يقول من جهة أخرى، والموضوعية من جهة ثالثة، أليس من الأفضل أن يستأنس ـ أحياناً ـ بالمقولات النظرية التي بحثت مسائل علم الجمال بصفة عامة، ومسائل الأدبية بصفة خاصة؟

(١) مجلة المشكاة، عدد ٨، سنة ١٩٨٨م، ص ٢٣.

(٢) نفسه/ ٢٤.

٩ـ عبد الرزاق ديار بكر:

من النقاد الجادِّين الذين يجيدون اختيار ما ينقدون بقدر ما يجيدون المنهجية الواضحة لطريقة نقدهم.

فقد درس ـ تحت عنوان «دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة: **الظل الأسود** للأديب القاص نجيب الكيلاني نموذجاً» ـ قصة هي من القصص التي اختلف في قيمتها(١).

وقد قسم دراسته قسمين: الشكل بمفهومه الواسع، والمضمون، ثم أردفها بملحوظات عامة، وأسلوبية.

أـ المضمون: وعالج فيه المكان، والزمان، وأنثروبولوجيا شعب الحبشة حيث تدور الأحداث الروائية والملمح الجنسي، وقد ركز الناقد في دراسته لهذه العناصر الأربعة على الجوانب السلبية، فذكر أن رواية الكيلاني تفتقر إلى الجانب المكاني (الحبشة)، وأنها لم تعكس عنصر الزمان، أي على «الزوايا التاريخية لأحداث القصة»، وأن أنثروبولوجيا شعب الحبشة لم تكن واضحة المعالم كما اتضحت معالم الشعب النيجيري وسماته في رواية **عمالقة الشمال** لنجيب الكيلاني نفسه، وأن الأديب قد وظف «في القصة لقطة جنسية هابطة، وأن فكرة القصة بسيطة وطولها «شدّ الأحداث وسطها حتى وصل بها إلى ٢٠٩ صفحة، وهذا يجعل منها قصة ذات طابع سردي مطول»(٢).

ب ـ البنية والنسج الفني: وقد درس تحت هذا العنوان (الشخصيات،

---

(١) انظر مثلا: مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية، ص٢٥٩. ثم قارن بمسألة الموضوع والحكم في دراسة ديار بكر من كتابه دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة.

(٢) عبد الرزاق ديار بكر: دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامية المعاصرة: الظل الأسود نموذجاً، ص٥٨ـ٦٣ مجلة المشكاة. ع٥، ٦ يونيه ١٩٨٦.

الحوار، الفجوات) وقد آخذ المبـدع في هذه القصة دون غيرها على عدم تحليل شخصياته تحليلاً كافياً، إذ اكتفى الأديب ـ في رأيه ـ بتحليل شخصيتين رئيستين هما إياسو وتغري، أما باقي الشخصيات فكان تأمله لها ضعيفاً.

أما في الحوار، فقد أطال «المونولوج الداخلي» مما أضـعف الحركة وأكثر من السرد، وأفضل منه في رأي الناقد الحوار الخارجي الذي يولد ويطور الأحداث.

وأما الفجوات، فتظهر في البناء العـام للقصة مما أضعف «الهيكل والبنيان»، وهي فجـوات قد تتعدى البناء إلى تخـلخل في الزمان، إذ هناك فجوة زمـانية طويلة تقتحم على القارئ التسلسل وتتابع الأحداث (خمس سنوات)[1].

جـ ـ ملاحظات حول تعامل الأديب مع الأدب الإسلامي من خلال قصته:

وقـد اشـتـمل هذا القـسم على نقـد لـ(العنـوان، وطريقـة توظيف الآيات القرآنية، والمصطلحات، ورسم الشخصيات الإسلامية).

ومعنى ذلك أننا يمكن أن نعدل هذا العنوان الفرعـي إلى التالي: (الإسلامية في الرواية) ويرى الناقد أن العنوان الظل الأسود رمـز، ولكنه رمز غير ناجح، لأنه تعبير عن «هيلا سيلاسي»، وهذا مخالف للقاعدة الشرعية؛ لأنه يشير إلى اللون الأسود في مـقابل الأبيض، والإسلام ينـص على أن «لا فرق بين أبيض وأسود إلا بالتقوى».

ولعل الناقـد لم ينتـبه إلى أن الأسـود رمز لـلشر والظلام، والأبيض رمـز للنور.

كما ذكـر أن استخدام الآيات القرآنية هنا لـم يبح؛ «لأن العمل الفني الإسلامي ليس درساً مباشراً في الدين»، وأن المطلوب «هو الروح الإسلامية».

(١) مجلة المشكاة، ع ٥، ٦ سنة ١٩٨٦م، ص ٦٣ـ٦٦.

وآخذه بخصـوص المصطلحات الإيديولوجيـة المستخدمة، ككـلمة «الرفاق» التي لها ظلال اشتراكيـة وشيوعية، وعبارات أخرى مثل «نحـبه لدرجة العبادة . . .» إذْ إنها لا تناسب التصور الإسلامي.

وأخيراً نقده بخصوص رسم الشخصيات الإسلامية، إذ يظهرها أحياناً بمظهر الإنسان الساذج(١).

د ـ ملاحظات أسلوبية:

وتشمل جوانب تتعلق باللفظ المفـرد، وأخرى تتعلق بالعبارات والأسلوب، إما لأن الكلمة وضعت في غير موضعها، وإما لأن التركيب ـ في رأيه ـ يحتاج إلى تعديل، ويرجع ذلك إلى أن الكاتب، إما أنه قد كـتب القصة على عجل، وإما أنها قد كتبت في وقت مبكر بالنسبة إلى الروايات الأخرى وتأخر نشرها.

والذي يبدو لنـا في آخر هذه الدراسة أن الأسـتاذ عبـد الرزاق دياربكر، لم يكن يكتب دراسة وتحليلاً نقـدياً للرواية الإسلامية المعاصـرة إطلاقاً، وإنما كان يرصد نقائص، لعلنا لو عدنا إلى رواية **الظل الأسود** وقرأناها من زاوية معينة، لوجدنا ما يغطي ذلك قطعاً. فلكي يجعل الناقد هذا العنوان الفضفاض «دراسة تحليلية نقدية للرواية الإسلامـية المعاصرة: **الظل الأسود** للأديب نجيب الكيلاني نموذجاً» ثم يضع تحـته مجـموعة من الملحـوظات التي قد يقولهـا أي إنسان له مستوى معين من التـذوق الأدبي، وهي ملحوظات تتعلق برواية واحدة، فذلك هو الظلم حقاً للأدب الإسلامي كله.

وعلى افتراض أن هذه الملحوظات قـد تحققت فعلاً في رواية **الظل الأسود**، فهل تمثل الأدب الإسلامي الذي وعد الناقد في العنوان بدراسة رواياته؟

(١) المشكاة، عدد ٥، سنة ١٩٨٦م، ص ٦٧ـ٧٠.

إن هذا العنوان يقتـضي مسحـاً عاماً للرواية الإسلامـية المعاصـرة، ثم يُتبع المسح بتحليل عـميق لرواية **الظل الأسود** من جمـيع الجوانب التي أشار إليـها الناقد. لكن قـبل أن يضع يده على المساوئ ينبغي أن يتلمس العنصـر المقصود في الرواية أولاً، ثم لا بأس أن يصدر الأحكام النقـدية بالسلب، ويكون الغرض منه البناء لا الهدم، أو بالإيجاب ويكـون الهدف منه التثبيت أو التشـجيع، أما هذا النوع من النقد فأحسب أن صاحبه قد دفع إليه دفعاً.

يبقى أن نشير الآن إلى نمط آخر مـن النقد التطبيقي لا يتناول الرواية، ولكنه يُعنَى بالنثر بصفة مجملة، وسنكتفي هنا بإشارات موجزة لبعض النقاد.

من ذلك دراسة تحت عنوان **آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب** للدكتور رفعت سيد أحمد، ويحتوي الكتاب على ثلاثة فصول هي:

١ـ عالم الإسلام: جغرافية تمتد وديون تتزايد.

٢ـ الغرب والإسلام: عداء تاريخي.

٣ـ آيات شيطانية (الكتاب سيناريوهات الأحداث).

ويهمنا من كل ذلك كـما ترى الفصل الأخـير، ومن الفصل الأخيـر يهمنا بالضبط العنصر الأول الذي عنوانه: (المحتوى العام للآيات الشيطانية).

وملخص مـا فيـه أن «المؤلف ـ سلمـان رشدي ـ لم يتـرك رمزاً من رمـوز الإسلام إلا سبَّـه وهتك حرمته بأقذع الألفـاظ من النبي إلى القرآن إلى الملائكة إلى زوجات الرسول وصحابته»[1].

والواقع أن هذا الكتاب النقـدي ليس من النقد في شيء، فهو إلـى التجارة أقـرب منه إلى طرح جـدليـة الصراع بـين الإسلام والغـرب من خـلال رواية

(١) رفعت سيد أحمد: آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب، ص٦٩.

تستهدف الدين الإسلامي في العمق، ولذلك لم أصنفه ضمن التجارب النقدية الأدبية.

ثم هناك دراسة لنمط من الأعمال الأدبية هو «السيرة الذاتية»، وقد وقع بين يديَّ دراسات؛ إحداها للدكتور حسن الأمراني، والثانية لجمال أمين، والثالثة لحبيبة ميموني، ولكن هناك ملحوظات لسيد قطب حول أعمال العقاد، وهيكل، وطه حسين، وميخائيل نعيمة، غير أني لن أقف عندها[1].

أولاً: أما جمال أمين، فقد درس تحت عنوان: «ملاحظات حول توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية» عملين إبداعيين يمثلان في نظره «فتح جسور لهذا الأفق البكر، ومحاولة أولية جاهدة لاقتحام هذا المجهول الإبداعي بما يتطلبه من صدق ناصع وشجاعة علمية نابهة:

أولهما **الطريق إلى الإسلام** للمؤلف المجري والمهتدي محمد أسد (ليوبولد فايس) سابقاً، وثانيهما: **آمنت بربكم فاسمعون** للمؤلفة الأمريكية المهتدية أم أحمد (إميلي براملت) سابقاً، وهما يؤثران في نهجهما الإبداعي لبعض الخصائص المتميزة نوعاً ما عن غيرهما، والتي تصلح أن تكون بداية انطلاقة جديدة في هذا المشوار الإبداعي الجميل»[2].

وقد عد الناقد هذا العمل من «السيرة الاعترافية» باعتبارها تنطلق من موقع المعاناة لأزمة «تصور» و«منظور».

على أن الناقد قد ركز ـ كما وعد في العنوان ـ على «مفردة إبداعية واحدة وهي مفردة المكان»[3].

---

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ٩١ـ٩٥.

(٢) جمال أمين: ملاحظات حول توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية، ص٢٩. مجلة المشكاة، ع٩ ـ ١٩٨٨.

(٣) نفسه/ ٣٠.

ولكن قبل أن يشـرع في دراسة «المكان» أشار إلى أهم الخصـائص التي تميز هذا النوع من الأعمال الإبداعـية، التي غلبت عليها «مـسحة الفن الروائي في تنظيم وتنسـيق وربط الأحداث ربطاً منطقـياً تصـاعدياً»[1]، وذلك كالـزمان، والتجربة، وتقطيع الأحداث، والصياغة الشاعرية.

وفي دراسته للمكان ميز بين أمرين:

١ـ نقطة الافتراق: وهي أن «المكان» في **الطريق إلى الإسلام** قد ارتبطت فيه التجربة «بعالم الصحراء»؛ «لأنها أرض للبراءة والطهر باعتبارها منبع الرسالة الجديدة»[2].

أما المكان في **آمنت بربكم فاسمعون**، فيتبين من ارتباط التجربة بعالم البحر، هذا البحر الذي قد تجاوب بوصفه عنصراً طبيعياً مع مشاعر المبدعة واعتقادها الجديد كما تعبر عنه هنا: «أترى أيهـا البحر إلى هذا الكتاب؟ إن فيه هو الآخـر أسراراً كما في أعماقك أسرار، ولقد فهمت شيـئاً من أسرارك ولكني لم أجد من يفسر لي ما وراء ذلك مما لم أستوعب، أما هذا الكتاب، فلا أريد أن أكتفي بما فهمته منه، وعسى أن أكون قد ملكت المفتاح وهو وجودي بين المسلمين»[3].

فالنص الأول تدور أحداثه في «الصحراء» والآخـر في «البحر»، فهذا عالم وذاك عالم، ولكن الاثنين كانا موضع التأمل الذي يوصل إلى نقطة الاتفاق.

٢ـ نقطة الاتفاق والتلاقي: وهو «بيـت الله الحرام في مكة المكرمة، إن هذا المكان/ الاستقرار، ليمثل في كلتا السيرتين العودة إلى الفطرة، إلى الطهر، إلى الله»[4].

(١) المشكاة عدد ٩، ١٩٨٨م، ص ٣٠.

(٢) نفسه/ ٣١.

(٣) نفسه/ ٣٣.

(٤) نفسه.

وقد انتهى الكاتب في «الاستنتاج» ـ وهو القسم الثالث من الدراسة ـ إلى «طرق تعامل المبدع المسلم مع المكان، وطرق توظيفه لخدمة تجربته ومسعاه الفكري الثابت»، وهي طرق تميزت بكون المكان مرآة تعكس أحاسيس الأديب المسلم ومشاعره، وأن تحوُّل المكان يوحي بتحول التجربة، وأنه موضع التأمل الذي يسوق إلى التغير»[1].

وبهذا العمل النقدي يكون الناقد جمال أمين قد قدم لنا صورة جديدة للعمل الأدبي الإسلامي في طريقه الجديد الذي يحدثنا فيه الإنسان المبدع عن الإنسان الذي يخوض تجربة الإيمان، ومن هنا كان من حقه أن يدعونا في آخر المقال إلى «تعزيز هذا الموقع الإبداعي الوليد».

والحق أن «المقال» على الرغم من أنه قد حدد ابتداء هدفه من دراسة السيرة الذاتية في العملين الإبداعيين، وهو «توظيف المكان»، فإنه قد أعطى لمحة مهمة وجادة عن خصائص فنية يشترك فيها العملان، ثم استرسل في دراسة «المكان» ليصل إلى النتائج فيسجلها بإحكام وإتقان، مما يبشر بوجهة نقدية في هذا النوع من الإبداعات جيدة، وقد كنا نأمل أن يواجه الكاتب بهذا المنهج النص مواجهة كاملة وعميقة بالدرجة نفسها التي رأيناها هنا تربط بين الشكل والمضمون ربطاً حسناً، كقوله: «تتميز السيرة الأولى **الطريق إلى الإسلام** بنوع من التكثيف والانتقاء في لقطات حياة البطل كي يخدم الخط الفكري العام الذي ينحصر في إطار التحول المفاهيمي من معتقد إلى معتقد»[2]، ولكنه لم يفعل، وعسى أن يفعل ذلك هو أو غيره.

(١) المشكاة عدد ٩، ١٩٨٨م، ص ٣٤ـ٣٥.

(٢) نفسه/ ٣١.

ثانياً: أما الناقد حسن الأمراني الذي وقع بين يديَّ من نصوصه النقدية عدة نماذج مختلفة، منها ما يتعلق بنقد النقد، كمقال «الثابت والمتحول في الثابت والمتحول»[1]، ومنه ما يتعلق بالاختيارات؛ مثل «من الأدب الإسلامي»: مشهدان من الحياة الأخرى للحارث المحاسبي»[2].

ومنها مقال «نحو ثقافة بانية»[3] وهو نص تنظيري، ولكنه أيضاً قراءة من منظور إسلامي في الثقافة العربية الراهنة، و«مظاهر الثقافة السائدة».

ومنها مقال: «عن السجن والحرية: صافي ناز كاظم»[4] وهو في النقد التطبيقي الذي يتخذ السيرة الذاتية موضوعا له.

وقد عالج الناقد هذا العمل الإبداعي «السجن والحرية أو كوابيس البوابة السوداء» معالجة أقل جدية من صاحبه جمال أمين، بل أقل حتى بالنسبة إلى مقالاته الأخرى التي ذكرناها سلفاً، إذ كان الناقد يستهدف المضامين دون الشكل، أو «المفهوم» دون «المنطوق» ولعل العناوين التي اعتمدها تبين ذلك:

ـ تجربة امرأة: وقد تناول فيها مشكلات عرضت في سيرة صافي ناز كاظم مثل الحرية والسفور والانحراف في التصور.

ـ البوابة السوداء: وهو العنوان الذي تحدث فيه عن جانب من موضوعات السيرة، وهو الحياة في السجون.

ـ الحرية والحضارة: وقد كشف فيه عن «شعار الحرية والحوار» الفارغ من معناه في العالم العربي.

(١) حسن الأمراني: المشكاة، ع ٧، ٨، ١٠.

(٢) حسن الأمراني: المشكاة، ع١٢.

(٣) حسن الأمراني: المشكاة، ع٥ـ٦. ص١.

(٤) حسن الأمراني: المشكاة، ع١١.

ـ الخروج من بطن الحوت: ويعرض التهم التي توجه للإسلاميين من أجل إسقاطهم في المجتمعات التي ينتمون إليها، كما يعرض خيبة الانتظار التي أصابت الكاتبة من جراء ما تراه من القيادات المنحرفة.

ـ عن الفن الإسلامي: وفيه ناقش المسألة الفنية التي عرضتها صافي ناز كاظم كالفن التشكيلي والمسرح والسينما والشعر.

وينتهي إلى دعوة القراء إلى مطالعة «كتاب عن السجن والحرية» لأنه «ليس سيرة ذاتية تُعنَى بالأحداث والمواقف والرؤَى فحسب، إنه أيضاً نص أدبي رفيع»[(١)].

وقد قصّر الكاتب في الدراسة ـ كما ترى ـ وحصرها في جانب المضمون، فجاءت عَرْضاً، أو قل: تلخيصاً مشوّهاً للنص، مع أن الكاتب قد أبدى إعجابه بأدبية النص، حتى قال: «لولا خشيتي أن أطيل عليك لنقلت لك منه فصولا بأتمها مثل: رجال من ثلج . . .»[(٢)]، ولولا بعض الملحوظات العابرة التي جاءت في مقدمة الدراسة، لما أعطى الناقد شيئاً؛ كقوله: «فصول الكتاب قد توحي أنك أمام نافذة أدبية وفنية تحدثك عن شعراء وأدباء وفنانين» «إنك أمام تجربة غنية لامرأة عربية مسلمة عاشت مرحلة تاريخية ساخنة طبعت عصرنا العربي سلباً وإيجاباً»[(٣)].

ثالثاً: أما حبيبة ميموني، فقد درست تحت عنوان «السيرة الذاتية بين زينب الغزالي وليلى لحلو»[(٤)] كتابين في السيرة الذاتية هما: **أيام من حياتي** لزينب

(١) حسن الأمراني: عن السجن والحرية صافي ناز كاظم، ص٣٨ـ٤٥. المشكاة ع١١، ١٩٨٩.

(٢) نفسه/ ٤٥.

(٣) نفسه/٣٨.

(٤) حبيبة ميموني: السيرة الذاتية بين زينب الغزالي وليلى لحلو، ص ٣٠، المشكاة ع ١١، ص٣٠ـ٣٧.

الغزالي، وفلا تنس الله لليلى لحلو، وتحتوي الدراسة على سبع فقرات تختلف طولا وقصرا تناولت فيها الناقدة العملين الإبداعيين بأسلوب مقارن أشبه بطريقة جمـال أمين في معـالجته السـابقة، ولكن الدراسـة هنا كانت أشـمل عرضت لجوانب مختلفة.

فرأيناها في الفـقرة الأولى تتحـدث بعيداً عن النصين، تتـحدث عمـا قبل النص، عن زينب الغـزالي التي عُـرِفت في الوسط الإسلامي لكونهـا «داعيـة إسلامية ترعرعت في وسط إسلامي، وتلقت تربية عفيفة قبل أن تعرَف بكتابها **أيام من حياتي**»، وعن ليلى لحلو التي «كـانت تعيش خـلف قضـبان التـحرر والتقدم المزيَّفَين، مكبلة بأغلال المدنية الحديثة، تساير العصرنة التي أعلنتها المرأة الحديثة، لذلك لم يكن اسم ليلى يعرف عند هذا الجمهور العريض»[1].

وقد كـان هذا الحديث خـارج النص حقاً، ولـكنه كان مفـيداً؛ لأنه يفـسر مشكلة انعكاس الاخـتلاف في النشأة على الأسلوب «لعل هذا الاخـتلاف في البيئة المحيطة، وهذا التفاوت في النشأة الفكرية والروحية سينعكس أثرهما على مُـؤلَّفي الكاتبتين، بـحيث نحس أثناء القـراءة أن زينب الغـزالي تمتلك أدوات الكتابة الفنية أكثر من ليلى لحلو»[2].

وقبل أن تنتقل الناقدة إلى فقرة جديدة دخلت في صميم الموضوع لتقارن بين خصائص كتابة السيـرة عند كل من زينب الغزالي وليلى لحلو، وهي فقرة يمكن أن تقوم بنفسها بل لا بد لها من ذلك، ولعلها أحوج إلى عنوان كالعناوين التي سترد بعد ذلك على رأس كلٍّ فقرة.

ولكن ذلك لم يمنع من أن يكون النقد هذا واضحَ المعالم، متميزَ الهدف، إذ

(١) المشكاة عدد ١١، ص ٣٠.

(٢) نفسه/ ٣١.

كانت الموازنة بين الخصائص تدور على الفرق بين التجربتين، وطريقة التصوير، والشخصيات، واستخدام الوثائق وأسلوب الكتابة؛ فلاحظت الناقدة أن «تجربة زينب غير مقصورة عليها وحدها؛ إذ «قد تورد أخباراً كثيرة متصلة بشخصيات ثانوية، مما قد يعرقل تفوُّق كتابتها الفنية» أو يؤدي إلى «بتر الاسترسال أو السرد الأدبي» ولكنْ، مع ذلك، فإن الكاتبة «استطاعت أن تجعل من هذه التجربة مادة خصبة وثرية. سيرة ذاتية استجابت خلالها لمعظم عناصر فن السيرة الذاتية العربية الحديثة من تصوير جدٍّ مؤثر لهول الصراع... ومن صدق وصراحة موضوعيين في نقل الحقائق المتعلقة بذات المؤلفة، وفي تاريخ الوقائع التاريخية والدينية، والكشف عن المعارك الدامية بين الحق والباطل، ومن بث الحركة... وتحريك الشخصيات بالاستعانة بحرارة الحوار الفصيح أحياناً، والدارج أحياناً أخرى، حفاظاً على نقل الحدث كما حدث، ومن عناية بالغة بإثبات عنصري الزمان والمكان والكشف عن أسماء الشخصيات والأماكن، وتعزيز الوقائع بإثبات التواريخ والرسائل... وقد عالجت ذلك كله في أسلوب واضح سهل ممتع»[1].

ولاحظت بالمقابل بخصوص ليلى أن «تجربتها مقصورة عليها وحدها»، وأن العناصر الأدبية لفن السيرة الذاتية في **فلا تنس الله** متوافرة، من كشف عن الغاية، إلى التصوير الجاد للصراع، إلى الصدق والصراحة اللذين «وصلا حد التعري النفسي والمكاشفة الذاتية»، إلى وصف داخلي لسمات الشخصية المؤلفة إلى القدرة على أن «تصوغ تجربتها في قالب قصصي» إلى استخدام الرمز كأن تأخذ المرض «لترمز به إلى الانحلال الخلقي والفجور المفضوح»[2].

ولكن مع ذلك، فإن الناقدة لم تكتف بهذه الموازنة، وإنما عادت بعد ذلك

(١) المشكاة عدد ١١، ص٣١.

(٢) نفسه/ ٣١-٣٢.

لتحكم: «إذن قـد استجابـت ليلى وزينب لمعظم الشروط الأدبية لجنس السـيرة الذاتيـة استـجابة سـليمـة، وإنما التفـاوت بينهـما يكمـن في الشروط الفنيـة الدقيـقة»[1]، وهي التي درستـها بعد ذلك عناوين (الزمـان، الحوار، المكان، الوصف، الشخصيات، الراوي).

فالناقدة، بعد الإجمال، عادت إلى التـفصيل، لتدرس كل عنصر على حدة دراسة تقوم دائماً على المقارنة والموازنة، ولنأخذ مثالاً لذلك عنصر «الحوار»، إذ عالجته الناقدة كما يلي:

الحوار: يتعثر الفرد عند المؤلفتـين ببعض التأملات والانطباعات والحوادث، وتختلف مستويات هذا التعثر عند الكاتبتين، فحين تكاد زينب تبني سيرتها في شكل حوار مستمر، إلا أنه حوار يخدم البنية السردية ويربط حدثاً بالآخر، نجد ليلى تفتـقد هذا العنصر، وإنما تغلب عليـها تقاطيع التـأمل، ومقاطع التذكـير والوعظ وضرورة التعمق في استبطان حقـائق الإسلام الرحبة، ولا تظهر سلبية هذا المقطع على مـستـوى تخلخل البنيـة السرديـة فقط، بل تظهـر لنا حين لا تستحضر ليلى شخصيـات جديدة، ولا أحداثاً مؤثرة في خطة السيرة، بقدر ما يوقف هذا القطع الزمن والحـدث في الآن ذاته، فتضـعف تلك الاستـمرارية، عكس **أيام من حـياتي** التي يتولـد عن كثرة حـواراتها أحـداث جديدة، تكون البطلة الراوية نفسها تجهلها، وبالتالي يقدم لنا الحوار عندها شخصيات قد تغيب عن رؤية البطلة، وهو حوار فرضته طبيعة تجـربة زينب التي تستلزم التحقيقات والاستجوابات المكثفة»[2].

فالناقدة هنا كـانت متمكنة ـ فعلاً ـ من تتـبع خيوط الحوار ومهـمته في كل

(١) المشكاة عدد ١١، ص ٣٢.

(٢) نفسه/ ٣٣.

عمل إبداعي تواجهه، فبدت لها الفروق واضحة، والمحاسن جلية، والعلاقات بين الحوار وغيره من العناصر المتماسكة أو المنفكة بارزة، فظهر أن الحوار عند زينب الغزالي يخدم البنية السردية، ويتولد من كثرته أحداث جديدة وشخصيات لم تكن معروفة، وهو أمر لم يتحقق مع تجربة ليلى الحلو لضعف الحوار فيها.

ومن هنا نستطيع القول بأن هذا المقال الذي قدمت فيه حبيبة ميموني موازنة بين عملين إبداعيين في السيرة هما **أيام من حياتي** و**فلا تنس الله** قد تقدم بالنقد التطبيقي في هذا المجال خطوات لم يستطعها جمال أمين؛ لأنه واجه النصين من زاوية محدودة، هي «توظيف المكان»، ولم يبلغها حسن الأمراني؛ لأنه لم يتجاوز مستوى عرض النص وتلخيصه. على أنني على يقين من أن تجربة جمال أمين لو عادت إلى النصين بنظرة أشمل لقدمت ما لا تبلغه حبيبة ميموني، ولكن ما دام ما بين يدي هو الذي يقرر، فإن تجربتها هذه أشمل وأنضج، وإن لم تكن أعمق.

وقد تزيد خاتمة المقال هذا العمل النقدي كمالاً حينما نرى الناقدة تلجأ إلى «المقاصد» من أعمال السيرة تلك، وتُبَيِّنُ أن حكايتي ليلى وزينب ليستا مجرد تذكُّرٍ صرف لتلك التجارب، بل هي خلق جديد للماضي، ومحاولة بنائه في أحسن صورة ممكنة لتقديمه للقراء قصد الانتفاع به[1].

النماذج

سنقدم الآن، بعد تلك الرحلة التي قمنا بها مع النصوص النقدية التطبيقية في مجال القصة والرواية والسيرة الذاتية، بعض النماذج التطبيقية التي نرى أنها تمثل صورة أكثر تطوراً في مجال النقد التطبيقي الإسلامي على القصة القرآنية،

(١) المشكاة، ع ١١، ص ٣٦.

على أساس أن القصة القرآنية هي النموذج الأمـثل الذي تسمو الجهود الإبداعية في مثاليته سواء في المضمون أو في الشكل أو في المقاصد.

أولاً: النموذج النقدي للقصة الإسلامية: وبين يدي الآن نصّان قيّمان للناقد الجاد محمد إقبال عروي، أحدهما تحت عنوان:

«استراتيجية النقد الإسلامي: **حكاية جاد الله** «نموذجاً»[١].

وثانيهما: بعنوان «تشاكل السـرد والشعر: قراءة فنية لرواية **الإعصار والمئذنة** لعماد الدين خليل[٢].

أما العمل النقدي الأول، فأحيل القارئ عليه ليقرأه كما هو ليقدم له الصورة التي تزعم أنها أكثـر نضجاً وجدية، وأقدر على أن تتبوأ هذه المـكانة لاحتوائها على أمرين:

أـ قراءة في «اسـتراتيجيـة النقد»، ويحتوي هذا الأمـر مجموعـة من النقاط والتساؤلات المهمة حول النقد والمنهج الإسلاميين، وكيفية الاستفادة من المناهج الأخرى أو الاستقلال عنها، وقضـية المصطلح والأداة، وقد استغرق هذا القسم ثماني صفحات[٣].

ب ـ قراءة في رواية **حكاية جاد الله** لنجيب الكيـلاني: وهذا التحليل ينوي أن يتجاوز الصـراع الاجتماعي ومخـتلف خلفياته الإيجابية والسلبـية على حد سواء[٤]، وسنلقي في هذا الجـزء كثـيراً مما لم نجـده في النصوص التطبـيقـية

(١) محمـد إقبال عروي: استـراتيجية النقـد الإسلامي، مجلة المسلم المعاصر، السنة ١٤، ع ٥٣، سنة ١٩٨٨، ص ٩١.

(٢) محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، ص١٨٥.

(٣) استراتيجية النقد الإسلامي، ص٩١-٩٨.

(٤) نفسه/ ٩٨.

السابقة؛ كـالاهتمام بالإحالات والنص والعـالم الخارجي وشمولية المواجهة، ودقة الملاحظة، ولكن سنجد كذلك الاستئناس بالآراء الغربية؛ كالتعدد اللساني عند باختين[١]، وتوظيف المصطلح الغربي المعرَّب، مثل «الثيمة»[٢] وقد استغرق هذا القسم الثاني تسع عشرة صفحة[٣].

وقد كـاد طول المقـال أن يثنيني عن عزمي في اتخـاذه نموذجاً لولا أنـه قد فرض نفسه عليَّ فرضاً لاحتوائه جانبين مهمين: المنهج، والتطبيق.

أما العمل النقـدي الثاني الذي يدور حول رواية **الإعصـار والمئذنة** «للدكتور عماد الدين خليل فإن صاحبه (محـمد إقبال عروي) قد تناوله وهو مطمئن إلى أن صاحبه قـد أبعده «عن إراقة مداد كثير حول مـفاهيم تقليدية لا جدوى من إثارتها، مـثل مفهـوم النوع الأدبي، وخصوصـية كل نوع، ومفـهوم الرواية، والفرق بينهـما وبين القـصة أو الأقصـوصة، وغيـر ذلك. إنه ينقلنا إلى قلب «النص المنتج»، فـنحس أننا داخل الأدب بكل أنواعـه... الحـوار والحـركـة والسرد والشخصيات والصور الشعرية والظلال»[٤].

وقد أبان الناقد أن دارس هـذه الرواية «يدرك بأن النص يشكل عالمه، ويلون ملامحه وأفقه وفق ثلاثة محاور: الفن ـ القيم ـ الارتباط بالأرض»[٥].

ولكن الناقد يحـجم عن مواجهة النص من زواياه الثـلاث، ويحرص «على تناول المحور الأول المتـعلق بالفن»، ولكنه لن يشرع في ذلك إلا بعد أن يشـير

(١) استراتيجية النقد الإسلامي، ص ١٠٩.

(٢) نفسه/ ١١٤.

(٣) نفسه/ ٩٩ـ١١٨.

(٤) جمالية الأدب الإسلامي، ص١٩٨.

(٥) نفسه/ ١٨٩.

«لسلسة الأحداث المتضَمَّنة في الرواية»، غير أن تناول الأحداث الروائية لا يستقيم «إلا بالعودة إلى ما كتبه الروائي نفسه عن ثورة الموصل في مؤلفه **كتابات إسلامية** سنة ١٩٦٣»[1]. وهكذا يتخذ الناقد من الفضاء الفكري عند الكاتب وسيلة إلى الدخول إلى عالم النص، أي يخرج من النص إلى وسائل أخرى قد تعين على فك رموز النص، وهكذا يعني البحث عن المعنى! فهل يكون الناقد قد رجع من جديد ليتناول المحورين الآخرين اللذين كان قد أقصاهما (القيم ـ الارتباط بالأرض)؟

ليس ذلك هو المقصود، لأن الناقد بعد أن يوضح طبيعة الصراع «الواقعي» بين المسلمين والشيوعيين في العراق إبان حكم عبدالكريم قاسم، الذي كان متواطئاً مع الشيوعيين للقضاء على الحركة الإسلامية في الموصل[2]، يعود ليستغل ذلك في دراسة الشخصيات وأبعادها وخلفياتها الممكنة، والصراع ومجالاته، واللغة التي كانت تراوح بين السردية والشاعرية، والتناص في بنية الرواية ثم الخلاصة العامة.

والاستنتاجات التي تبين أن الناقد محمد إقبال عروي كان قصده من وراء الوقفة على مستوى الفني في رواية **الإعصار والمئذنة** للمؤرخ الأديب عماد الدين خليل هو «استجلاء أمور»، أهمها:

١ـ رصد النقلة النوعية لهذه الرواية.

٢ـ الإجادة في توظيف الجنس الروائي في طرح الرؤى.

٣ـ التأكيد على أن الواقعية الإسلامية لا تعني الزهد في الشكل لحساب المضمون، لأن الرواية قد «استطاعت أن تحقق المعادلة الصحيحة بين المستوى

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٩٠.

(٢) نفسه/ ١٩٠، والفكرة أخذت عن كتاب كتابات إسلامية لعماد الدين خليل.

الفني والالتزامي»[1].

ولقد كان الناقد محمد إقبال متميزاً في نقده هذا إذا ما قورن بكثير من النقاد الإسلاميين الذين خاضوا تجربة نقد الرواية، مثل محمد حسن بريغش، وعودة الله منيع القبسي، وماهر حتحوت في نقده **قاتل حمزة** لنجيب الكيلاني، وعبدالعزيز الدسوقي في نقده **رحلة إلى الله** للكيلاني، ومحمود صفي كساب في نقده **قاتل حمزة** للكيلاني[2].

لكن حين نقول ذلك عنه لا يعني أننا نرى الصورة النقدية الإسلامية مكتملة على يديه، إذ نجده قد أهمل بعض الجوانب التي يحسن بالتجربة النقدية الإسلامية في مجال التطبيق ألا تهملها البتة، كتخصيص عنوان جزئي للإسلامية في الرواية أداة وفكراً، وكالعناية بالحوار، فقد تناول الشخصيات من جهة الرسم والأبعاد، ولكنه لم يكشف عن الحوار الدائر بين تلك الشخصيات؛ سواء في حديثه عن الشخصيات، أو حديثه عن الصراع، وقد كان طبيعياً أن يؤثر إهمال الحوار على فهم متانة العمل الروائي حتى بالنسبة إلى العنصرين السابقين لشدة ملازمته لهما وارتباطه بهما.

وإنما نقول: هذه الدراسة أنضج لأننا وجدنا بعض الذين يتحدثون عن «الحوار» لا يقدمون شيئاً، فيصبح عندئذ الحديث وعدمه سواء، إذ ماذا ينفعنا مثلاً أن يقول عبد المنعم عواد يوسف في تحليله قصة **ليل العبيد** للكيلاني: «الكاتب يستعمل المونولوج الداخلي في قصته تلك كثيراً ببراعة»[3] ماذا تقدم

(١) جمالية الأدب الإسلامي، ص ١٩٢-٢٠٤.

(٢) انظر مجموع هذه المقالات في كتاب الكيلاني: رحلتي مع الأدب الإسلامي، ص١١١-١٩٦.

(٣) نفسه/ ١٩٢.

هذه العبارة للقارئ الذي ينتظر من الناقد الإسلامي بِعَدِّه وسيطاً بينه وبين النص الأدبي الإسلامي الذي يحتاج إلى أن يكشف فيه عن «طبـيعة الأدبية» كمدرسة قائمـة بذاتها، وعن طبيـعة الفكر الذي تسعى لتـجسيـمه في العالم المتـخيل، ليكون قادراً على منح النماذج البشرية الصالحة.

لهذه الأسباب وتلك فضلت أن يكون النموذج النقدي هو نص محمد إقبال عروي، وللقارئ بعد ذلك الحكم!!.

٢ـ نموذج تطبيقي في القصة القرآنية.

مع «المفسر المفكر محمد حسين فضل الله».

لقد رأينا في الحـديث عن القصـة القرآنية عند سـيد قطب أنه قد أفـرد لها نصف كتابه **التصـوير الفني في القرآن الكريـم**، درس فيه أغـراض القصة، وبيَّن خضوعها للغرض الديني والجانب الفني والجانب الديني فيها، وأبرز الخصائص الفنية التي تميزها، ووضع لمسات لظاهرة التصوير في القصة، ورسم الشخصيات فيها لينتـهي إلى «نماذج إنسانية»[1]، وبينا أنه لـم يتحدث عن «الحوار»، وعنينا بذلك أنه لم يضع له عنواناً بارزاً كما صنع مع بقية العناصر، وإنما كان تركيزي على عنصر «الحوار»؛ لأني رأيت زهداً كبيراً فيه عند كثير من النقاد الإسلاميين وغـير الإسـلاميين، مع أنه يعـد من الأسبـاب التي تؤدي إلى «الفـعاليـة» في الأعمال الأدبيـة، ولعل الدكتورة خـالدة سعيد حينـما قالت عن قصـة لغسان كنفاني «التبـادل أو الحوار غير ممكن، وإن أمكن ظل سطحياً وغـير مُجدٍ»[2]، فإنها تعـني بذلك شيئاً مهـماً، إنها تعني أن «الحوار» حين ينـعدم أو يقل، فإن ذلك يعـد «رمزاً» فـي القصـة، إنه يعني ببـسـاطة شديدة أن «الـتفـاعل» بين

(١) سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص١١٩-١٨٣.

(٢) خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ص٢٩٨.

الشخصيات منعدم، وأن العلاقات الاجتماعية يسودها الجليد والجفاف، وذلك يعني أن الحديث عن «الحوار» ضروري كتعليل وتحليل لوجوده أو عدم وجوده ولطبيعته، ويبدو لي أن المفكر محمد حسين فضل الله سيقدم مقياساً جديداً للفن القصصي ليس هو «الحوار» ولكن هو «الجدل»، ولا شك أن الفرق بينهما يستمده من «العقيدة» التي تمثل الخلفية الثقافية للأدب الإسلامي ونقده.

لقد ألف كتابه **الحوار في القرآن: قواعده ـ أساليبه ـ معطياته**[1] ليتحدث في جزئه الأول في مسائل نظرية تكشف الفرق بين الحوار والجدل:

فالجدل كلمة «أخذت مدلولاً جدياً يوحي بالطريقة التي يتبعها المتناظران أو المتجادلان ليغرقا حديثهما أو مناظرتهما بالكلام العقيم الذي قد يقترب إلى الترف الذهني بما يثيره من قضايا جانبية أو مناقشات لفظية تخضع الفكرة إلى متاهات لا يعرف الإنسان كيف تنتهي، وإلى أين تستقر»؛ فالجدال يدل على «الهجوم والدفاع في مجالات الصراع الفكري ليعطل قوة خصمه، لا ليوصله إلى الحقيقة أو ليصل معه إلى قناعة»[2].

فالجدال يتّسم بمسائل مثل: «العقم ـ اللاجدوى ـ إخضاع الفكرة إلى متاهات ـ الترف الذهني ـ الصراع»، أما كلمة «الحوار»، فهي «أوسع مدلولاً من كلمة الجدل»، إنها «تتسع لمعنى الصراع» الذي يعده صفة من صفات الجدل، ولغيره «مما يراد منه إيضاح الفكرة بطريقة السؤال والجواب، الأمر الذي يجعله مفيداً لحديثنا بشكل أقوى وأشمل»[3]. إن الحوار يقوم «من أجل أن تدخل الفكرة في

(١) محمد حسين فضل الله: **الحوار في القرآن**، ج ١، دار المنصوري للنشر.

(٢) نفسه/ ١٧.

(٣) نفسه/ ١٨.

وعي الإنسان بعمق، وتقتحم أفكاره بقوة»[1].

فالحوار يتســم بـ(التوليد ـ الفائدة ـ الصراع ـ الإقناع وتغيــير الوعي بعمق). ويبدو الفرق جلياً في اســتخدام الناقد المفكر لهما في العبارتين التــاليتين: «فقد فطر الإنسان على أن يواجه الحياة بكل ما فــيها من أوضاع وأحداث وملابسات وأفكار متفتحة قلقة، لا تستقر على حال، فتراه يفتش عن الشيء وضده، وعن الحق والباطل، ليجادل في هذا ويحاور في ذاك»[2].

«وكــان الحوار الذي يتــمثل في إدارة الفكــرة بين طرفين مخــتلفين وأطراف متنازعة، وكان الجدل الذي يتجسد في إعطاء الحوار قوة العناد للفكرة والإصرار عليها»[3].

وكأن «الجدل» فطرة و«الحوار» فطرة، ولكن الجدل ينشط أكثر في ميدان أهل الباطل والعناد، بينما ينشط الحوار في مجال أهل الحق والمرونة، ومن هنا «كان أسلوب النبي محمد ﷺ فــي طريقة الحوار مع خصومه مثــلاً رائعاً على حيوية القاعــدة الإسلاميــة في أسلوب الحوار ومرونتــها»[4] بينما نجــد «القرآن الكريم يتناول القضية في حالة جدال الكفار بالباطل ليدحضوا به الحق، فيشجب ذلك ويستنكره أشد الاستنكار كــما في قوله تعالى: ﴿**وَيُجَادِلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِالْبَاطِلِ لِيُدْحِضُوا بِهِ الْحَقَّ وَاتَّخَذُوا آيَاتِي وَمَا أُنذِرُوا هُزُوًا**﴾ [الكهف: ٥٦]»[5]، وقد ورد الجدل والحوار في آية واحــدة من القرآن بحيث يعود الحــوار على الحديث الذي

(١) الحوار في القرآن، ص ١٧.

(٢) نفسه/ ٢١.

(٣) نفسه/ ٢٢.

(٤) نفسه/ ٥٥.

(٥) نفسه/ ٥٩.

يشارك فيه الرسول ﷺ بينما يعود الجدل على المرأة التي كانت تحاوره، فقال تعالى: ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا﴾ [المجادلة: ١].

يبدو أن «الجدل» شيء و«الحوار» شيء آخر، ولئن كانا متلازمين أحياناً، فإن القصة أو الرواية قد يردان فيها، ومن ثَمّ، فلا بد في مناقشة عنصر الحوار من التمييز بينهما في النقد الإسلامي، بحيث يصبح «الحوار» مرتبطاً بالشخصيات الإيجابية، أو التي تعد مواقفها بنَّاءة بالنسبة إلى الفكرة الإسلامية التي تطرحها الرواية أو القصة، بينما يكون «الجدال» مرتبطا بالشخصيات المعاندة التي تريد استمرار الباطل، أو المنافقة التي تتميز بالتسويغ. وهكذا يصبح الحوار منسجماً مع طبيعة الصراع والشخصيات.

وقد يلحظ الدارس أن «الناقد» محمد حسين فضل الله في دراسته لأسلوب الحوار في القرآن الكريم ينتهي إلى مثل قوله في خلاصة حوار سيدنا إبراهيم مع الطغاة وغيرهم: «استطعنا أن نخرج من هذا الحوار المتنوع المتحرك بحصيلة كبيرة في أسلوب الدعوة إلى الله، وفي الجوانب الحيوية للعمل، ولا يفوتنا، ونحن نختم الحديث، أن نشير إلى شخصية إبراهيم الرائعة، المرتبطة بالله بشكل يجسد الشعور بهذه الرابطة، فتراه يثيرها في القضايا الصغيرة والكبيرة، ليحس الإنسان بأن الله معه في كل شيء»[١].

وإلى قوله في حوار سيدنا لوط مع قومه الذين يدافعون عن الفحش والفجور: «ودار بينه وبينهم حوار مرير، جرَّب فيه معهم كل العروض وكل التوسلات، فلم يجده ذلك شيئاً، وانتهى به الأمر في نهاية المطاف إلى نوع من الاستسلام للواقع الذي يعيشه كل ضعيف لا يملك من القوة المادية شيئاً»[٢].

(١) الحوار في القرآن ج٢، ص٦٤.

(٢) نفسه/ ٩٦.

ولكنه نبه إلى أننا لا بد «أن نستفيد من أسلوب لوط عليه السلام وطريقته في المواجهة، فقد واجههم بالصفات الحقيقية لهذا العمل الشاذ ومدى انعكاسها على ميزان القيمة لديهم، ثم أعلن نظرته إليهم وموقفه الأخير منهم، ورجع إلى ربه في نهاية المطاف، فلم يخضع لأية حركة تشنجية، تدفعه إلى مزيد من الكلمات المثيرة، سواء منها ما يجرح الإحساس ويثير الشعور، أو ما يخرج عن الموضوع، ويبعد عن القصد؛ لأن الهدف من ذلك كله يحقق الوصول إلى قناعتهم بدعوته وإيمانهم بكلامه، أو إقامة الحجة، وليس الهدف أن يفجر غيظه ضدهم أو يحقرهم ويذلهم انطلاقاً من حالة نفسية وعصبية معقدة»[1].

وهذا يعني أنه كان يتتبع خطوات الحوار في القصة لأهميته في النتائج التي يؤول إليها أمر الحديث والصراع والشخصيات والزمان والمكان في القصة، وقد يطول الأمر لو أردنا أن نكشف عن كل علاقة من هذه العلاقات، ولكن نحيل إلى تحليله لقصة «يوسف» عليه السلام في كتابه **الحوار في القرآن**[2]، وإلى هذا التحليل النموذجي الذي اخترناه له من تفسيره لسورة «يوسف»، التي تتضمن القصة نفسها، على أن نشير إلى أنه يستهدف في تحليله القصة «الحوار» أساساً، فهو يقول: «ولسنا هنا في معرض التركيز على حركة القصة وهي تتنوع في صور مثيرة رائعة، بل نحن في محاولة للوقوف أمام مواقف الحوار القصيرة في هذه القصة لنرى كيف تتجسد من خلالها الصورة الحية المعبرة التي أراد القرآن منا أن نتمثلها في حياة الأنبياء السابقين، وسنتابعها خطوة خطوة»[3]، ولا شك أن قارئ النموذجين في التفسير وفي كتابه **الحوار في القرآن** سيعود بما يفيد.

(١) الحوار في القرآن، ٢/ ١٠٠.

(٢) نفسه/ ١١٣-١٢٩.

(٣) نفسه/ ١١٣.

موازنة بين النموذجين:

في الواقع هناك فرق بين طريقة محمد حسين فضل الله في معالجته هذه القصة في كتابه **الحوار في القرآن** وبين تفسيره: **من وحي القرآن**، إذ إننا نجد التحليل في الكتاب يتناول القصة للهدف السابق، وهو «الحوار»، فيعالجها في قسمين كبيرين، يمكن أن نعد الأول بمثابة تحليل وتفسير للقصة، ويشمل ثلاث فقرات:

أ ـ يوسف وامرأة العزيز.

ب ـ يوسف في السجن.

جـ ـ يوسف خارج السجن[1].

ويمكن أن نعد القسم الثاني بمثابة استنتاجات ومقاصد، ويشمل سبع نقاط:

١ـ المسؤولية تفرض الدفاع عن التهم.

٢ـ لابد للداعية من الأخذ بأسباب العلم من أجل المشاركة في السلطة.

٣ـ المعاجز (المعجزات) تؤكد الفكرة.

٤ـ حركة التبشير والاستعمار ودورها في هذا الاتجاه.

٥ـ الموقف الرسالي ليوسف من إخوته.

٦ـ الدين لا يتنكر للجوانب العاطفية.

٧ـ الدين والثقافة الجنسية[2].

أما في التفسير فيقسمها إلى:

١ ـ مقدمة.

٢ـ مواجهة التفاصيل في حركة الآيات في السورة: ويشمل هذا القسم

(١) الحوار في القرآن، ج٢ ص ١١٣-١٢١.

(٢) نفسه/ ١٢٢-١٢٩.

العناوين التالية (هل في الآية ما ينافي العـصمة؟ ـ قال ربّ السجنُ أحبُّ إلي ـ ولقد هَمَّتْ به وهَمَّ بها).

٣ـ من وحي قصة يوسف، ويشتمل على سبع نقاط:

١ـ ملامح الإنسان المؤمن.

٢ـ الجوانب العاطفية

٣ـ شخصية يعقوب وما نستفيده منها.

٤ـ الشخصية النبوية.

٥ـ إخوة يوسف: كنموذج لكثير من الناس.

٦ـ شخصية المرأة المنساقة للغرائز.

٧ـ مشكلة الاختلاط.

٤ـ خلاصة، وهي دعـوة إلى تأمل القصة لإغناء التجربة المعاصـرة بالتجربة التاريخية[١].

* * *

(١) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن ج١٢، ص١٧٣-٣١٣.

الفصل الثالث
نقد المسرح

أولاً: الكم والنوع في نقد المسرح

يمكن أن نعد النقد الـذي نلمسه في مجال نقـد المسرح وتقييمـه من الوجهة الإسلامـية قليلاً إذا مـا قورن بما وجـدناه بخصوص نقـد الشعـر ونقد الرواية والقصة، ولكن هذا النقص ليس صفة خاصة بالنقد الإسلامي؛ إذ يلاحظ على مستوى النقد عموماً.

ولكن هذا النقص لا يمنعنا من ذكـر النصوص النقـدية التي بين أيدينا الآن، مثل نقد سيد قطب لمجموعة **سارق النار** لخليل هنداوي[1] و**القصص الديني في مسرح الحكيم** لإبراهيم درديري[2]، و**المسرح الإسلامي روافـده ومناهجه** لأحمد شوقي قاسم[3]، ونقد نجيب الكيلاني لتمثيلية **إمام عظيم** لأحمد باكثير[4] ونقد عودة الله منيع القبسي للمسرح الشـعري وطريقة توظيفه للتراث[5]، و**رحلة مع القدر في أدبنا** لمحمد الحسناوي»[6]، ولعادل الهاشمي وقفات متناثرة في كتابه: **الإنسان في الأدب الإسلامي**[7]، ولعل أكثر هؤلاء النقاد اهتـماماً بمجال المسرح

(١) كتب وشخصيات: ص١٥٥.

(٢) إبراهيم درديري: القصص الديني في مسرح الحكيم

(٣) أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي روافده ومناهجه.

(٤) الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية. ص١٥٩.

(٥) القبسي: تجارب في النقد الأدبي، ص١٤٧.

(٦) الحسناوي: رحلة مع القدر في أدبنا، ص ٤٩، ضمن كتاب: مشكلة القدر والحرية لعماد الدين خليل.

(٧) الهاشمي: الإنسان في الأدب الإسلامي، ص ٢١٨، ٢٢٣، ٢٣٣، ٢٤٤، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٧، ٢٦٦.

ونقده عمـاد الدين خليل، فقد ألف **فوضى العالم في المســرح الغربي المعاصر**[1] وكتاب **مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر**[2]، وله ضمن كتاب **النقد الإسلامي المعـاصر** وقفـتان: إحداهما تحت عنوان «القـيم الإيمانية في مسرحـية **مركب بلا صياد**»، والثانية بعنوان: «نحو مسرح إسلامي معاصر»[3].

ونذكـر أيضاً الاتجـاهات الأسـاسيـة في مـسرح الهـواة بالمغـرب لمصطفى رمضان[4]، و«نحو مسرح إسلامي معاصر: شيء عن الموت» لحكمت صالح[5]، و«وقفة مع مـسرحية **نقيب كوبينيك**» لعبد الله العلوي[6]، و«دراسة مسـرحية **الجوع والكـلمة** تأليف عـماد الدين خليل» لمحـمد رشـدي عبـيد[7]، و«دراسة في مسرحية م. م الريسوني: **أعراس الشهادة في موسم الشنق**» لمحمد حسن بريغش[8].

إننا حين ننظـر إلى هذه المقـالات والكتب التي تناولـت المسـرح بشكل من الأشكال، يختلف انحساراً وتوسعاً من ناقـد إلى آخر، نجدها قليلة بالنسبة إلى النصوص التي قـرأناها في نقد الشعـر ونقد القصـة والرواية، فهذه لا تتـعدى خمس عـشرة دراسة، ولكنهـا كافية جـداً لتعطي صورة عن النقـد الإسلامي التطبيقي في هذا المجال، لأنــها موزعة زمنياً بين الأربعينيات والتـسعينيات، إذ نجد مقال سيد قطب قد كـتبه في الأربعينيات، بينما نجد **المشكاة** لا تزال تزودنا

(١) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر.

(٢) عماد الدين خليل: مشكلة القدر في المسرح الغربي المعاصر.

(٣) عماد الدين خليل: النقد الإسلامي المعاصر، ص٦٧ ـ١٧٥.

(٤) مصطفى رمضان: الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب، مجلة المشكاة، ع٤، ص ٦٨ سنة ١٩٨٥م.

(٥) حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر، مجلة المشكاة، ع ٤، ص٩٩، ع٥، ص٨٠.

(٦) عبدالله العلوي: وقفة مع مسرحية نقيب كوبينيك، المشكاة، ع٤، ص٧٩ سنة ١٩٨٥م.

(٧) محمد رشدي عبيد: مسرحية الجوع والكلمة، المشكاة، ع ٧، ص٣٠ سنة ١٩٨٧م.

(٨) محمد حسن بريغش: دراسة في مسرحية م ج الريسوني: المشكاة، ع١٢، ص٤٩ سنة ١٩٩٠.

بالجديد في النقد الإسلامي.

ولكن هناك ملحوظة ينبغي الالتفات إليها، وهي أن «الإسلامية» في نقد سيد قطب لم تكن في الأربعينيات مستحكمة، بل نجده في هذا المقال «سارق النار لخليل هنداوي» يمر بأشياء ما كان ليدعها لو كتب مقاله ذاك بعد مرحلة الأربعينيات حيث ظهر عنده «الالتزام»[1]، ففي المقال إشارات لتوظيف الأساطير الإغريقية، وتعدد الآلهة، ولكن سيد قطب يذكرها على أنها عناصر تشكل هيكل الرواية، وتعبر عن المعاني المقصودة كمعادل للفكرة، ويمضي دون أن يقف على الأمرين من جهة العقيدة، وانظر إليه وهو يقول: «وسارق النار هو برومثيوس الذي تقول الأساطير الإغريقية: إنه سارق النار المقدسة بمساعدة «هليوس»، فاستطاع أن يخلق بها كما تخلق الآلهة فغضبت هذه عليه وانتقمت منه»[2]، أكان يمر على هذا دون أن يبدي رأيه في ذلك من الناحية العقدية؟

صحيح أنه كان قد اتجه قبل سفره إلى أمريكا إلى دراسة القرآن الكريم دراسة قيمة في الثلاثينيات، إذ نشر مقاله الأول: «التصوير الفني في القرآن الكريم» عام ١٩٣٩م في **المقتطف**، ثم أخذ ينميه شيئاً فشيئاً حتى صار كتاباً، ثم أردفه سنة ١٩٤٧م بكتاب **مشاهد القيامة في القرآن**[3]. ولكن، مع ذلك، ما كتبه بشأن نقد المسرحية لم يكن صادراً عن تصور إسلامي، كالذي نضج عنده بعد الثورة المصرية على الخصوص.

ولنسمعه وهو يقرأ «إن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه، موجه

---

(١) بدأ مشوار الالتزام بعد وفاة حسن البنا مباشرة. انظر محمد حافظ دياب: **سيد قطب الخطاب والإيديولوجيا**، ص٧، وقارن بكتاب سيد قطب الأديب الناقد لعبد الله الخباص ص ١٠٢.

(٢) كتب وشخصيات، ص١٥٥.

(٣) عبد الله عوض الخباص: سيد قطب الأديب الناقد، ص١٠٣.

بطبيـعة التصــور الإسلامي للحيــاة وارتباطات الكائن البشــري فيهــا، وموجَّهٌ بطبيـعة الفكرة الإسلامـية ذاتها، وهي طبـيعة حركـية دافعــة للإنشاء والإبداع وللتـرقي والارتفاع، ولست أعني التـوجيـه الإجبـاري على نحو مـا يفـرضه أصحـاب مذهب التفسـير المادي للتاريخ، وإنما أعني أنَّ تكَيُّفَ النفس البـشرية بالتصور الإسلامي للحياة هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي، أو أي تصــور آخر، لأن التعبيـر الفني لا يخرج عن كونه تعبـيراً عن النفس كتـعبيـرها بالصلاة أو سلوك في واقع الحـياة، وأخيـراً فإن الإسلام لا يحارب الـفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصــورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون»[1].

فالناقد هنا يبين أن إسلاميــة النص الأدبي شاملة للمضمون والشكل، بل إن الفكرة أو المضمون هو الذي يصوغ الأدوات التي تكوِّن الشكل الفني، و«التصور الإسلامي للحـياة وحده هو سـيلهمه صـوراً من الفنون»، وينجم عن ذلك أن النقد الإسلامي يتصور الفنَّ قصةً أو روايةً أو مـسرحيةً أو شعراً إسلاميَّ الموضوعِ والفكرِ والمحتوَى، وإسلاميَّ الأداة المصوِّرة، ومن ثم فإن هذا النقد «لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها «هذه الفنون».

ولكن كيف يعرض سيد قطب لمثل تلك التصورات المنحرفة عقيدة وسلوكاً ـ كما تمثلها مـسرحية **سارق النار** لخليل الهنداوي. ويمضى دون أن يبدي أيَّ نقد توجيهي عقدي لذلك التصور الذي تطرحه المســرحية؟ بل قد يعد مسرحية ذات أصل إسلامي من ضمن الأساطير، إذ يقول: «يجب أن نرتد هنا إلى التسلسل التاريخي في عالم الفن، فنرد هذا لفصل من فصوله، فصل الانتفاع بالأساطير المختلفـة في عالم المسرحيــات إلى الفنان الأول الذي نقله إلى المكتبة العـربية،

(١) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص ١٠٦.

هذا الفنان هو توفيق الحكيم، في **أهل الكهف**، **شهرزاد**، **نهر الجنون**، **بيجماليون**، **سليمان الحكيم**، هذه عنوانات لا تنسى وقد فتح بها هذا الفصل في المكتبة العربية، واستقر وأطمأن على وجوده بكل تأكيد»(١).

إن هذا يدل على أن سيد قطب لم يكن قد امتلك بعد زمام التصور الإسلامي الصحيح حينما كان يعالج معظم ما جاء في كتابه **كتب وشخصيات**، وأننا يجب أن نلتمس الإسلامية النقدية في غيره من الكتب والمقالات.

إننا ننتقل الآن إلى غيره من النقاد لكي نبين الأنواع النقدية التي طبقت على المسرح، وهي في ظني لا تعدو الأنواع الآتية:

١ـ البحثُ عن الإسلامية في مسرحية: المسلمين غير الملتزمين باتجاه إسلامي، واضحُ المعالم، مثل النقد الذي جرى حول مسرحيات توفيق الحكيم، ولا سيما **أهل الكهف**، و**محمد**.

٢ـ نقد المسرح الشعري: مثل: «توظيف التراث في **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور» لعودة الله القبسي ومثل «دراسة في مسرحية م . ج الريسوني» لمحمد حسن بريغش.

٣ـ نقد المسرح الغربي المعاصر، مثل **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر** لعماد الدين خليل، ومثل القيم الإيمانية في مسرحية **مركب بلا صياد** لعماد الدين خليل أيضاً، و«وقفة مع مسرحية **نقيب كويينيك**» بقلم عبد الله العلوي.

٤ـ نقد المسرح الإسلامي؛ مثل **المسرح الإسلامي: روافده ومناهجه** لأحمد شوقي قاسم، ومثل **شيء عن الموت**، ونقد مجموعة مسرحيات عماد الدين خليل تحت عنوان **الجوع والكلمة** لمحمد رشدي عبيد.

(١) كتب وشخصيات، ص١٥٦.

٥ـ نقد الاتجـاهات المسرحيـة في العالم العربي وتقـييمهـا: مثل **الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب** لمصطفى رمضان ومثل **رحلة مع القدر في أدبنا** لمحمد الحسناوي.

٦ـ نقد مـوزع ضمن كتب تعـتمد في الدراسـات المنهج الموضوعـاتي؛ مثل الوقفات المتكررة التي تجدها في كتاب **الإنسان في الأدب الإسلامي** لمحمد عادل الهاشمي.

٧ـ الاختيارات، وهي قليلة في مجال نقد المسرح، كما هي قليلة في مجال نقـد القصـة والرواية، والسبب في ذلـك يعود ـ فـيمـا أظن ـ إلى طول النص المسرحي، وربما لذلـك وجدنا نجيب الكيـلاني يختار مـن ضمن ما يخـتار من النصوص التي ضمنها كتابه **الإسلاميـة والمذاهب الأدبية**[1] قصة قصـيرة لنجيب الكيلاني، وتمثيليـة قصيرة **إمام عظيم** لعلي أحمـد باكثير، وباقي الاخـتيارات الشعـرية، فقد نلحظ قلة الاخـتيارات بالنسـبة إلى القصـة القصيرة، والقـصة القصيرة بالنسبة إلى الشعر، فنجد النسب تختلف، ومرد ذلك ـ دون أدنى شك ـ إلى طول النصوص النثرية.

أولاً: البحث عن الإسلامية في المسرح العربي غير الملتزم:

للدكتور إبراهيـم درديري كتاب بعنوان **القصص الديني في مـسرح الحكيم**[2]، وهو كتـاب يهمنا هنا من جهـتين، فهو يستـهدف القصص الديني من جـهة، ويحدد مجاله في الفن المسرحي من جهة ثانية؛ وقد اشتمل الكتاب على مقدمة وأربعة فصول كان الأول نظرة عامة، والرابع تقويماً عاماً والآخران تطبيقيين.

(١) الإسلامية والمذاهب الأدبية ص، ١١٧، ١٣١، ١٤٧، ١٥٩.

(٢) إبراهيم درديري: **القصص الديني في مسرح الحكيم**، دار الشعب، ط٢، يناير ١٩٧٥م.

أما المقدمة فقد حـدثنا الناقد فيها عن دور الأدب الدرامي في تطور الآداب، والأسباب التي دعته بوصفه باحثاً لأن يتخير هذا المنحى الدراسي، مبيناً أنه «قد تخير دراسـة تجربة مبدع، فـردَّ كتبَ المسرحية ذات الأسـاس الإسلامي، وتأثر بالاتجاه الفلسفي العالمي في الوقت نفسه بغية تفسير الحياة وكشف حقائقها»[١]، كما أبرز طريقة استخدام توفيق الحكيم الدينية، وكشف عن مصادرها، والهدف الأخلاقي الذي يتوخاه منها، والفرق بين المسرحية التي تنجز للقراءة والتمثيل، وتلك التي تنجز للقراءة وحسب، وأبان عن الصـعاب الأربعة التي يصطدم بها الباحث في هذا المجـال، ومنها مشكلة تخصـيص المقدَّس، وقيمـة الموضوع، وعلاقة الموضوع بالشكل الفني المسرحي، بما في ذلك اللغة التي ينبغي أن تناسب الموضوع الإسلامي، ومـسألة التجسـيم، والوقت الذي يتخيره الكـاتب ليخرج تجربته في المسرح الذهني الديني، وقد أغـراه بالتعرض للوقت النقد الذي تناول مسرحيات الحكيم في الفترة مـا بين الحربين العالميتين «وهو أن الحكيم عجز عن مواجهة النضال الاجتماعي المشتجر آنئذ فلاذ بالبرج العاجي وأخرج مسرحيات قوامهـا التجريد وصراع العـقول واللعب بالحوار الجدلي، إرضـاء لطبع خاص وميل ذاتي»[٢]، ووصل إلى حكم هو أن الحكيم «قد وفق في تجربته لسببين:

الأول: أنه عالج بعض قصص التنزيل بما يتفق وجلال هذا القصص وطبيعته الفريدة.

والثاني: أنه يتبع منهجاً متميزاً بالنسـبة إلى معالجة السيرة النبوية في القالب الفني، إذ قصـر جهـده على الانتقاء والاخـتيار لأجـزاء عمله، بحـيث يساير حقائق التاريخ كما وردت في الأسانيـد الصحاح والمراجع المعتمدة أولاً، ويبرز

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣.

(٢) نفسه/ ٣-٧.

الخط الدرامي بعد ذلك»[1].

وقد يلاحظ القارئ أن الناقد عجَّل بالحكم قبل التحليل، وهذا عيب، ولكن عندما نمعن النظر في العلاقة بين الحكم وطبيعة النقد الموجه إلى توفيق الحكيم حينما أصدر أعماله التي تتسم بالروح الدينية، يدرك ضرورة الرد على النقد في موضعه، ومع ذلك فقد كان موضع ذلك الحكم في الفصل الأخير الذي خصصه الناقد «للتقويم العام للمسرحيات المستلهمة من القصص الديني»[2]، هذا الفصل الذي عاد فيه إلى الفكرة نفسها ليبين أن الشعور الديني هو الذي حفز الحكيم على أن يستهل آثاره الذهنية بالصدور عن القصص القرآني في **أهل الكهف** و **محمد**، وهما العملان الإبداعيان اللذان سيطبق عليهما في الفصلين الثاني والثالث، وربما كان ـ إلى جانب الشعور الديني ـ حافز آخر قريب منه هو موت التراجيديا في الغرب «والسبب هو موت التراجيديا؛ لأن ما مِنْ مفكر في الغرب اليوم يؤمن بوجود إله آخر غير الإنسان نفسه، والجديد الذي يمكن أن يحسب لكاتبنا الأديب أن احتفظ بإيمانه كمسلم»[3].

وقد قسم الناقد كتابه إلى أربعة فصول:

١ـ أما الفصل الأول، فقد عرض فيه «العلاقة بين المسرح والإسلام»، وتساءل عن سبب خلو أدبنا القديم من هذا الجنس الفني، وقد رد السبب في فترة ما قبل الإسلام إلى جهل العرب للمسرح بصورته اليونانية، ورده في فترة «الحضارة الإسلامية» إلى «الإسلام»، لأن الأدب المسرحي الإغريقي بطبيعته حافل بالوثنيات ومظاهر الشرك التي تتعارض مع الإسلام وفلسفته، وتختلف

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ١٠.

(٢) نفسه/ ١٤٩.

(٣) نفسه/ ١٥١.

حتى عن الوثنية الجاهلية البسيطة)[1]، غير أنه تساءل عن سبب خلو «مصنفات فقهاء المسلمين في ذلك العصر. . . فالثابت أن آراء هؤلاء الفقهاء وفتاواهم لم تعرض لهذا الفن تحليلاً أو تحريماً». وانتهى من ذلك إلى إنه «لا مبرر لذلك إلا عدم وجود المسرح في ذلك العصر»[2]، ويبدو لي أن الناقد محق في ذلك؛ لأن الفقه الإسلامي فقه عملي لم تُبْتَدَعْ ـ في وقت ازدهاره ـ صغيرة ولا كبيرة إلا عالجها وأصدر بشأنها أحكامًا فقهية قد تختلف من فقيه إلى آخر بحسب منهجه في الاجتهاد دون القياس وتأويل النص، ولكن لا توجد قضية أهملت، ولعلنا يمكن أن نتذكر كم عدد الباحثين والفقهاء والمفسرين والنقاد الذين توقفوا عند آيات قرآنية أو أحاديث نبوية شريفة عرضت للشعر، فكيف لو كان المسرح موجوداً في الساحة الإسلامية ومشكلاته الفقهية كثيرة؟

إن الناقد إبراهيم درديري يرى كذلك أن «المسيحية بعد انتشارها في القرن الرابع شنت حرباً شعواء على المسرح، وطاردته في كل مكان، لأنها وجدت في مضامينه من مظاهر الشرك والوثنية ما يخالف طبيعة الدين المسيحي، ويمثل خطراً عليه، واستمر الحال كذلك إلى القرن العاشر، حيث رأى رجال الكنيسة في أوروبا أن المسرح يمكن تخليصه من الطابع الإغريقي الوثني، واستخدامه أداة للوعظ والإرشاد تعين على شرح النصوص اللاتينية اللغة التي كان يصعب فهمها على المصلحين»[3].

وقد عرض الناقد لبعض سمات التمثيل التي ذكرها الخطيب البغدادي في **تاريخ بغداد**، ولم يعدها من المسرح، وإن عدها «ظاهرة درامية»[4].

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ١٣-١٤.

(٢) نفسه/ ١٤.

(٣) نفسه/ ١٤.

(٤) نفسه/ ١٦.

ويصل من كل ذلك إلى أن «الإسلام لم يمنع المسرح قديماً». ومعنى ذلك أن الحكم الأول الذي أصدره كـان يمثل رداً على الآراء التي تلقي تبـعة أيٍّ تخلفٍ على الدين، وتعمل على طمس أثر الدين في أيٍّ تقدم أو تطور.

ويَعِـدُنا الناقـد في آخر الفـصل الأول بأن تتـبعنا لـلأثر الديني في الأثرين المدروسين في الفصلين التطبـيقيين قد يعـيننا على الوصول إلى «صورة تقـريبية لهذا الاتجاه من الكتابة المسرحية محدد المعالم والمكانة».

٢ـ أما الفصل الثاني: فيحتوي على دراسة تطبيقية جرت حول مسرحية **أهل الكهف**، وتوزعت على تسع فقرات مرقمة، تنـاول في كل فقرة منها جانباً من جوانب المسرحية.

وقد استهل دراسـته بموازنة بين هذه المسرحية، ومحاولة أخرى تشـبهها من الناحية «الرمزية» هي المسرحية القصيرة **على الصدر الشفيق** للأديبة المهاجرة مي زيادة، هذه المسرحية التي يرى الباحث أنها سبقت **أهل الكهف** بعشر سنوات[١] ثم درس أسـباب مـيل توفيق الحـكيم إلى الكتابات الذهـنية، ليـبين أنه «ليس صحـيحـاً أنه فنان يستـعذب شـرود الخيال، أو يـهرب من الواقع الحي» كـما وصف، وإنما هو «أَميَلُ إلى الإعجاب بدراما الفكر والإنتـاج فيها، لأنها توائم مزاجه الرقيق، وميله إلى التفكير المستأني، وتجريد الأفكار والمعاني[٢].

ثم انتقل الـناقد إلى المصادر المتـباينة التي اسـتقى منها الحكـيم المادة الأولية لمسرحية **أهل الكهف**، فأرجـعها إلى القصـة القرآنية وكـتب التفسيـر والتاريخ الإسلامي والمسيحي والتوارة والأناجيل الأربعة، على أن المصادر الدينية الأخيرة ـ ولعله يعني التوراة والأناجيل ـ لم ترد فيـها قصة أهل الكهف ومن ثم كانت

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٢٤.
(٢) نفسه/ ٢٥.

الاستفادة محصورة في الأفكار العـامة والقيم، ويضيف إلى ذلك «الأساطير»، ولكن الناقد يؤكـد أن المبدع «قد اعـتمد على الـقصة القرآنـية في رسم هيكل الأحداث وشخوصه، بل وفي إنهاء المسرحية؛ لأنها تخرج عن نطاق الأساطير والحكايات الشعبية وإلا ما وردت في التنزيل»[(١)].

وفي الفقرة الثالثـة من هذا الفصل يلخص الناقد المسرحية بفـصولها الثلاثة التي سنتجاوزها لتوفر النص المسرحي.

وفي الفقـرة الموالية يعالج قـضية «الالتزام»، لـكن ليس الالتزام الفكري، ولكن التزام المبدع «في رسم هـيكل الأحداث والشخصيـات بالرواية القرآنية من جانب، وبكتب التفسيـر من جانب آخر»، ليلحظ الالتزام في بعض الجوانب، وعدم الالتزام في أخرى؛ فقد الـتزم المبدع ـ في رأي الناقد ـ بالمدة الزمنية التي نص عليها القرآن: ﴿ثَلاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا﴾ [الكهف: ٢٥]، وقد خالف في هذا التاريخ المسيـحي، كما التزم بأدنى عدد احتمـالي ذكره القرآن، وهو: ﴿سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾ [الكهف: ٢٢]، واستخدم اسم المكان «الرقيم»، وقد ورد في قـوله تعالى: ﴿أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ﴾ [الكهف: ٩]، على أن الناقد قـال: «وقد أطلق اسم الرقيم علـى الوادي الذي وجد به الكهف»[(٢)] مع أن المفسرين يؤولون لفظ «الرقيم» تأويلات مختلفـة، فذكر ابن كثير في تفسيره عدة تأويلات؛ منها: «الرقيم: اسم الوادي. . . الرقيم: كتاب بنيانهم ـ القرية ـ الجبل الذي فيه الكهف ـ الـرقيم: الكتاب ـ الرقيم: لوح من حجارة كتـبوا فيه قصص أصحاب الكهف ثم وضعوه على باب الكهف». ذكر كل ذلك، ثم قال:

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٢٩.

(٢) نفسه ص٣٤.

«قال عبد الرحمن بن زيد بن أسلم: الرقيم فعيل بمعنى مرقوم»[1] وجاء في **تفسير الجلالين**: «الرقيم: اللوح المكتوب فيه أسماؤهم وأنسابهم»[2].

وهذا يعني أن الحكيم أخذ عن التفاسير أبعد الاحتمالات بالنسبة إلى المكان، وترك أقربها لروح النص، ولعله لو أخذ بترجيح ابن كثير لوجد في ذلك سنداً أقوى للإقناع الفني، بل لعله يجد في تلك الدلالة ما يولد له أفكاراً وأحداثاً لم يكن ليجدها حين جعل الرقيم اسماً للوادي، وقد مر الناقد على هذه القضية دون تعليق، لأن همه أن يرصد مواطن الالتزام بالنص القرآني والتفاسير والتاريخ.

ولذا انتقل من الالتزام بالنص إلى الالتزام بالتفاسير، فذكر أن المبدع أخذ عن تفسير النسفي والبيضاوي أسماء الشخصيات والكلب والمدينة، وأخذ عن التاريخ الكنسي اسم الإمبراطور دقيانوس.

ثم بين أن المبدع قد أضاف بعض الشخصيات من خياله، كالفتاة بريسكا ومؤدبها والفارس[3] ويلاحظ الناقد أن المبدع، مع ذلك الالتزام الذي ساعده على «رسم إطار المسرحية، فإنه قد أنطق هذه الشخصيات بآراء وأقوال كوّنت الإيقاع الفكري الداخلي، وأثمرت من المعاني والدلالات والقيم ما جعلنا أمام قصة درامية جديدة[4].

وفي الفقرة الخامسة يقوم الناقد بتحليل المسرحية، مبيناً الزمان والمكان اللذين تدور فيهما أحداث المسرحية، والفكرة المحورية التي تبرزها، وهي «إدراك

(١) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم الجزء ٣ ص٧٣.

(٢) تفسير الجلالين: ص٣٨٨.

(٣) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص٣٤-٣٥.

(٤) نفسه/ ٣٥.

الإنسان أنه سجينُ تلك القوة الخفية التي تسمى الزمن، وأن مصيره مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن»[1].

ثم يأخذ الناقد بعد ذلك في تحليل الفصول فصلاً فصلاً، لينتهي من الفصل الأول إلى أن الحكيم قد وضع من خلاله «خيوط الحدث والقوى الحيوية التي ستدفع به قُدماً نحو التطور والتعقيد، كما قدم لنا في الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية للمسرحية»[2].

وفي تحليله للفصل الثاني يبين أن الأحداث قد انتقلت من المكان الأول «الكهف» إلى المكان الثاني «القصر» ، ثم يبين كيف يحدث «الخلط والالتباس المرتقب بين الزمنين: الماضي والحاضر» لكي يدلنا على أن الحكيم قد انتصر للحاضر؛ إذ «بانسحاب يمليخا إلى الكهف تسقط الحلقة الأولى من الماضي في حركته الإيجابية أمام الحاضر»[3].

ولكن في الفصل الثالث تعود فكرة تحليل الناقد للصراع بين الماضي والحاضر إذ «يجاهد الماضي في الاقتراب من الحاضر والامتزاج به، فيحاول «مشلينيا» مقابلة «بريسكا» على أساس أن «مشلينيا» يمثل الماضي، بينما «بريسكا» التي ظهرت في صورة جدتها، كانت تمثل مع ذلك التشابه «الحاضر»، ويرى الناقد أن «مشلينيا» بقي يمثل الحلقة الأخيرة في الماضي بسبب استشعاره بسعادة الحب ووجود المحبوبة «بريسكا»، أو «ما ظن أنها خطيبته»، أي إن الفتى يرتبط بالحياة برابطة «روحية» وهي أقوى بطبيعتها من كلِّ رابطة «مادية» كالتي كانت تربط

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣٥.

(٢) نفسه/ ٣٨.

(٣) نفسه/ ٣٩.

الراعي أو مرنوش[١]، ولكن هذا الحب لم ينجح بسبب الشعور بالزمن، إذ إن «بريسكا» ترفض أن تكون صـورة لجدتها، «وبذلك تسـقط الحلقة الأخـيرة من الماضي وهو يواجـه الحـاضـر» على أن الناقـد يرى أن الحـكيم «يؤكـد الرابطة الروحية لا المادية بين الزمنين»، ولعله يستنتج ذلك من كون بريسكا قد فضلت الانتحار لتلتقي بروح مشلينيا في عالم الروح[٢]. ويأتي الناقد في تحليله للفصل الأخير لـيعالج «المقاصـد»، وفي رأيه أن الحكيم جعل يمليخا يموت مـتشككاً، على الرغم من قوة الإيمان لاصطدامه بالحاضـر، وجعل مرنوش يموت ملحداً؛ لأن إيمانه يقـوم على المنفـعـة، ولم يمت على الإيمان إلا مـشلينيـا لأنه عـاش للحب[٣].

وتأتي الفقرة السادسـة التي اعتمد فيها الناقـد على تلك المفاهيم والمقاصد، (الزمان والإيمان أو الإلحاد) ليصل إلى «الرمـز»: «إذن معنى الرمز ـ على ضوء الواقع الراهن ـ هو أن المسألة ليست مسألة قديم وجديد، وإنما هي العمل على إحياء روح مصر الخالدة في النهضة المعاصرة بعناصرها الموروثة والحديثة»[٤].

والفقرة السـابعة عالجت «الطابع» الذي طبع المسرحـية، ورأى الناقد إبراهيم درديري أن المبدع «طبع هذا العمـل الفني بالطابع الذهني»، وذلك جعله يُغلِّب «عنصري الفكر والروح الشاعرية على الحوار، بل لعلهما هما البطلان الحقيقيان اللذان حددا سير الأحداث والشخوص»[٥]. ولكي يبين هذه الحقيقة أخذ نصاً

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٣٩.

(٢) نفسه/ ٤٠.

(٣) نفسه/ ٤٠ـ٤١.

(٤) نفسه/ ٤٣.

(٥) نفسه/ ٤٥.

في الفصل الأول كان المبدع قد ساقه على لسان يمليخا الراعي، وهو نص يمثل في رأيه «فكرة أساسية في المسرحية»، ثم حلله تفصيلاً ليبرز:

١ـ سبب استخدام المبدع اللغة الشاعرية على لسان يمليخا، وقد رد ذلك إلى أنَّ يمليخا يعيش مع الطبيعة الموحية بالطمأنينة والرضا.

٢ـ سبب توظيف الحكيم للأطلال كرمز للموت، وجعله بينها راهباً يعظ الناس، وقد أوَّلها بالبعث المتضمَّن في الموت والمنبثق عنه. ويثني على نجاح الحكيم حين يصور هذه المعاني المجردة في صورة مادية محسوسة ومُتَقبَّلة عند الإمعان والتأمل.

٣ـ سرعة تقلب يمليخا من إنسان إلى إنسان آخر، ويعود في رأيه إلى أن حياته من قبل قد اتسمت بعقيدة موروثة ميتة.

٤ـ الحظ الفكري، ويمثله قول يمليخا: «وكأن عينيَّ تريان ما كانتا عنه غافلتين» أي خط الظلام والنور.

٥ـ مشكلة الإحساس بالجمال، وردها إلى كون «الراعي (الذات) قد أحس إحساساً وجدانياً وعاطفياً بجمال الطبيعة (الموضوع) عن طريق التأمل والمشاهدة الطويلة»[1].

ويصل أخيراً إلى حل مجموعة من الرموز وفكِّها، فيوضح أن «الدَّفن» يعني ربط المستقبل بالماضي، وأن الكلب «قطمير» يرمز إلى الألفة بين الإنسان والحيوان، وترمز سلوكات الشخوص الثانوية كالملك والمؤدب والفارس بنظرتها الممتلئة دهشة إلى «النظرة المقدسة لهذا الماضي دون بحث أو تفكير»[2].

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٤٧ـ٥١.

(٢) نفسه/ ٥٦ـ٥٧.

ويلاحظ أن «الشخصيــات الأساسية قد تناسقت في وحـدة التضاد، فالشك الذي انتهى إليه الراعي يقابله ثبات الإيمـان وقوته عند مشلينيا، وإنكار مرنوش وإلحاده يقـابلهمـا انتصـار الإيمان عند بريسكا، وهكذا يقـوم البناء الفني على التقـابل والتوازن بين خطوط الحـركة والصـراع الفكري وبناء الشخـوص، وقد سايرت مراحل الصراع تطور الإيقاع الفكري»[1].

كمـا يلحظ «أن الحـركة النفـسيـة للشخـوص قد واكـبت الحركـة الفكرية للمســرحية، وتجاوزت الشخـوص حياتها البـشرية لترقى إلى مـستوى الأنماط الإنسانية العامة، ومن ثَمَّ دخلت دائرة الرمز»[2].

ولكن الناقد لـم ينتبه إلى أن المآل الذي آلت إليـه الشخـصيات قـد أحدث شرخـاً كبيـراً في علاقة المـسرحيـة بالقصة القـرآنية التي كـانت «المادة الأولية للمسرحية»[3]، إذ إن موتهم على الإلحاد أو الشك يتنافى تماماً مع النهاية التي تطرحها الآيات في القصـة القرآنية حين تقول: ﴿إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى ﴿١٣﴾ وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهًا لَّقَدْ قُلْنَا إِذًا شَطَطًا ﴿١٤﴾﴾ [الكهف: ١٣، ١٤]، فـالآيات تبين أنهم «اهتدوا إلى طريق الإيمان، وعاشـوا فكراً وروحاً ومنهجاً للإنســان وللحياة . . فكان الله هو كل شيء عندهم في عمق وجودهم المتحرك، ﴿وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾ على أساس السنة الإلهية في حركة الإيمان في المؤمنين، فإن الله يمدهم بالفيض الروحي الذي يشرق في حياتهم، فيضيء لهم سواء السبيل، ويدلهم على مواقع السمو والرفـعة والخير والعـدل في الحياة. ﴿وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ﴾ أي: شددنا

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٥٧.

(٢) نفسه/ ٥٩.

(٣) نفسه/ ٢٨.

عليها، وأوحينا إليهم بالقوة أمام التحدي، فلم تهتزَّ أمام التهديد، ولم تعش الحيرة مواقع الضغط، بل ثبتت من موقع القناعة المرتكزة على قاعدة الإيمان العميق»[1]. وبهذه الصورة يكونون نماذج وأنماطاً فعلاً، أما الطريقة التي نهجتها المسرحية، فإنها تمسخهم خلقاً آخر لا يصلح لشيء.

ومن هنا تأتي مخالفتنا للنتيجة التي يصل إليها الناقد بشأن الشخوص، إذ هي كانت في المصدر الذي استقيت منه المادة الأولية للمسرحية أنماطاً فعلاً، لكنها أفسدت بمس «الصميم» العمود الفقري للقصة والحدث وهو «التوحيد» والإيمان الذي لا يتزعزع.

إن الناقد قد انتقل بعد ذلك في الحلقة الثامنة إلى مناقشة «سياق الحوار»، ليقرر «بأن الحكيم استطاع أن يمسه بالشاعرية، حتى ليكاد ينظم بعض العبارات في كثير من الأحيان، وراعى أيضاً الوظائف الدرامية والجمالية في لغته، فجاءت الكلمات والعبارات مركَّزة وموجِّهة ومبلِّغة بمعنى الرمز وتعدد مستوى هذا المعنى، وقد تجاوز المؤلف بذلك أبرز شوائب الحوار المسرحي العربي آنذاك كالخطابة وجهورية اللفظ وارتفاع جرسه»[2].

على أن الناقد لم يقف على الإيجابيات وحدها، بل تناول السلبيات كذلك، مثل «الشغف بالجدل العقلي، وتغليف المعاني بحيث يصعب إدراكها أو تضارب تفسيرها في بعض الأحيان، فضلاً عن الاستطراد العقلي، والإطناب واصطناع بعض الحيل التي تفسد المسرحية كحيلة «انتحار بريسكا»[3].

وقد يلحظ المرء أن الناقد إبراهيم درديري عمد إلى هذه الحيلة التي انتقد

(١) محمد حسين فضل الله: من وحي القرآن ١٤ص٣٠١-٣٣٣.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص٥٩.

(٣) نفسه/ ٦٠.

فيها الحكيم من كـثير من النقاد[1] ليبحث لها عن تأويلات ومـسوغات، فوقع فيما لا ينبغي أن يقع فيه ناقـد إسلامي، فهو إذ يقول: «يختلط الزمن بالغيب، فيـدفعان الفـتاة إلى مصـيرها، وبذلك يبلغ الانتـصار للإيمان والتعلق بالحـياة الآخرة قمـته، أي إن الفتاة انتهت مـؤمنة بعد شك على عكس الراعي»[2] إنما يكون كمن يسوِّغ التقرب إلى الله بعصيانه، ولعل هذا أسلوب يصلح مع بعض المتصوفة المنحرفين، أما أن يكون أسلوباً للناقد الإسلامي، فهذا محال.

ولعل الأقرب إلى الحقيقة أن نقول: إن الحكيـم يريد في مسرحيته أن يدير الحوار بين شخصيتين متناقضتين، تمثل إحداهما الماضي المشرق المفعم بالإيمان، وتمثل الثانية الحاضر المظلم المفعم بالكفر، ولما كان الحكيم ينتمي إلى الحاضر، فإنه ـ بحكم ذلك الانتمـاء ـ استبدت به الذاتيـة، فجعلتـه ينتقم من أهل الكهف جمـيعًا، فيـجعلهم يموتون على الكفـر إلا واحداً فـقط، فإنه يمـوت على الإيمان؛ لأنه أحب «بريسكا» التي تمثل الحاضر، ومن ثم جـعل بريسكا تضحي كذلك من أجله، فتمـوت لتعيش المستقـبل، وهذا يعني أن المبدع كان ينتقم من المؤمنين بسـبب انتمائهم إلى الماضي، وينتصر للحاضر، أي لنفسه، بأي وسيلة حتى ولو كانت «الانتحار».

ولعل الناقد حين عاد فـناقش قضية «الواقع والحقـيقة»[3] قد مس الموضوع مساً خـفيفاً، لا سـيما حينما اسـتغل تصريح الحكيم الذي قال فـيه: «إنني لم أرفع نظري عن واقع مصـر، وعن محاولات الرجـعية ـ أي الماضي ـ للهـيمنة على الحـاضر أو الجديد تحـت شعار قـدسيـة القديم. . وكـان علينا نحن أبناء الحاضـر وقتـئذ ـ أن نقـول لهؤلاء الرجـعيين مـا قلته لأهل الكهـف: عودوا

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٦٠.

(٢) نفسه/ ٦١.

(٣) نفسه/ ٦١.

بقداستكم إلى ماضيكم، ولا مانع أن نبني عليهم هيكلاً أو متحفاً نزوره من حين إلى آخر للذكرى والعبرة، إلا أننا نرفض قبولكم أحياء بيننا في العصر الحاضر»[١].

أعود إذاً لأقول مطمئناً: إن الحكيم لعب لعبة «الماضي والحاضر»، فلم يفلح، لأنه استخدم الثابت في مقابل المتحول، في حين كان يقصد المتغير الماضي في مقابل المتغير الحاضر، ولو أنه فهم هذه الإشكالية لأمكنه أن يحافظ على الثابت ليعطي به للمسرحية بُعْدَ الإقناع؛ لأنه يحافظ على الحقيقة، وأن يجعل الصراع قائماً بين المتغيرين «بريسكا الجدة» و«بريسكا الحفيدة»، وبذلك يحل مشكلة تعانيها الأمة فعلا. أما أن يعمد إلى المؤمنين، بل الراسخين في الإيمان: «يمليخا، مشلينيا ـ مرنوش» فيجعلهم يموتون على الشك والإلحاد، وفي أحسن الأحوال على الإيمان من أجل حب الحاضر فقط، فتلك لعبة قذرة في المنظور الإسلامي، لا يلعبها إلا جاهل بأصول الثابت والمتحول، وقد بينا ذلك في موضعه من البحث.

وقد ناقش الدكتور إبراهيم درديري آراء النقاد في المسرحية، مثل طه حسين ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد ومحمود تيمور ولويس عوض، وقد دار النقاش حول رمزية المسرحية وأصالتها، فأما «الرمزية»، فقد رأوا أنها مسرحية سياسية رمزية معاصرة، اتخذت من أشخاصها أقنعة تحكي قصة المصريين كما يرى لويس عوض[٢]، وأما «الأصالة» و«التقليد» فقد أبان النقاش، ولاسيما على لسان قلم حبيب الزحلاوي؛ أن الحكيم كان قد اقتبس مسرحيته عن قصته: **الالتفات إلى الوراء**، وظهر ذلك في عشرة مواقف ينتزعها الحكيم من هذه القصة[٣].

---

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص٦٤.

(٢) نفسه/ ٦٥.

(٣) نفسه/ ٦٧.

غير أن الـدكتور إبراهيم درديري ينتهي إلى أن «الزحـلاوي كان له الحق في توجيه الانتـباه إلى أوجه التشابه بين العمـلين الأدبيين، إلا أنه جنح إلى المبالغة في هذا الصـدد»[١]. وينسى أن هذا قـد يكون بيت الـقصـيـد في الانحـراف العقدي الذي مس المسرحية وهي ترسم الأنماط، إذ إن المقلد ـ لا سيما إذا كان يريد أن يجمع بين أكثر من عملين، كالجمع بين **الالتفات إلى الوراء** وقصة **أهل الكهف** كما وردت في القرآن ـ وهما قصـتان إن اتفقتا في طرح ثنائية الماضي/ الحاضر، فإنهما تختلفان في المقـاصد اختلافاً جذرياً، ومن ثَمَّ تكون كل حركة في جسم القصة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمقاصد، فإذا خلط المقلد في الاقتباس بين الحركات، يخلط ولابـد بين المقاصد، فيأتي عـمله مسخاً مـشوهاً لا يخدم أي غرض.

ثم هناك لفتة لست أدري لماذا لم تُعـرَض، وهي إمكان تأثر الكاتب الإنجليزي واقـتبـاسه في قـصتـه **الالتفـات إلى الوراء** من القرآن الكريم، وبـذلك يلتقي الكاتبـان: الإنجليزي والحكيم في الاقـتبـاس من مصدر واحـد، مما يؤدي إلى التشابه بين عمليهما؛ لأنهما عندئذ يقلدان أصلاً واحداً.

في الفقـرة التاسـعة من نقـد إبراهيم درديري لمسرحـية **أهل الكهف** يعرض لتقييم عام يشير فيه إلى «أنها تمثل معلماً بارزاً في فن توفيق الحكيم»[٢].

ولكن التقييم الأكثر نضجاً يؤخَّـر إلى ما بعد الفصل الثالث الذي تناول فيه مسرحية **محـمد** التي استـهل الحديث عنها بقوله: «من الحق أن يقـرر الباحث أولاً وقبل كل شيء أن هذا الكتـاب ينبغي أن يشكل في عيـون أدبنا الحديث،

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٦٨.

(٢) نفسه/ ٦٩.

لأن كاتبه جاهد في أن يضمنه من القيم الفكرية والجمالية والفنية ما يتفق وروعة هذا الموضوع الديني وجلاله، أعانه على ذلك قراءة السيرة النبوية بالصور الأدبية الدرامية، واجتهاده الشخصي في انتقائها وتخيرها»[1].

لن نعرض للفصل الثالث تجنباً للطول، ولنقفز إلى الفصل الرابع الذي قيَّم فيه العملين الأدبيين معاً **أهل الكهف ـ محمد**، بعد أن رأينا هذا النموذج بصورة كاملة كما عرضه في الفقرات التسع، وقد لاحظ أن المبدع كان يعاني وهو يفكر في اختيار الموضوع والمادة، لأن مثل هذه الموضوعات في رأيه «يعارضها الرأي العام إذا ما عولجت في شكل جديد أو بفكر مفتوح»[2]. والواقع أن الرأي العام الإسلامي يعارض العبثية، إذْ كان الهدف من مسرحية **أهل الكهف** هو ذم المحافظين، والانتصار للتقدميين كما رأينا، وكان الهدف في مسرحية **محمد** هو «رغبته في مشاركة أبناء جيله في بعث صورة النبي البشر لهدف وطني وقومي»[3]، ولاشك أن المقاصد تتحكم تحكماً كبيراً في توجيه الأحداث والشخصيات لتخدم المقصد ولو على حساب الحقيقة التاريخية أو العقدية، لأن المقاصد هي التي تمنح المعنى الكلي للعمل الفني، فمعنى القصيدة أو القصة لا يُستَمَدُّ من جزء من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر، بل من القصيدة أو القصة بأجمعها ككلٍّ له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسجها وتركيبها، والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها القصة أو القصيدة، كالعصور والشخصيات والأوصاف والحوار والمواقف والحوادث والأفكار والرؤى، وكلها

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٧٣.

(٢) نفسه/ ١٥٠.

(٣) نفسه/ ٧٤.

عناصر وظيفيـة يتضامن بعضها مع بعض في التعبـير عن الإحساس الذي يريد الكاتب نقله إلى القارئ، وهي جـميعاً وسـائل يستخدمهـا الكاتب ليصل إلى غرضه»[1].

وقـد لاحظ الناقد كـذلك أن الحكيم كـان يتمـتع بشـعور ديني قـوي «هذا الشعور الذي حفزه على أن يستـهل آثاره الذهنية بالصدور عن القصص القرآني في **أهل الكهف** و**محمد**»[2]. وقد نوافق الناقد على حسن ظنه بالحكيم، ولكن هذا الجيل كـان كالمخـضرم يعـيش بين تيارين يتـجاذبانه، تيـار السلفيـة وتيار التقدمية، ولم يعش «الحقيقة» لينظر إلى الواقع من خلال «الثابت» لا من خلال المتغير، فكان مثله كمثل الشاعر محمد العيد آل خليفة حين تحدث عن القرآن، فقال:

هيهاتَ لا يعتري القرآنَ تبديلُ   وإن تبـدَّلَ تـوراةٌ وإنجيـلُ

فوصف القرآن بالثبوت والتوراة والإنجيل بالتـبدل والتحريف، ثم عاد ليعمل هو على تبديل مضمون القرآن بقوله:

الاشتراكيـة السمحـاءِ مذهبَـهُ   في الحكم لو لم تَطُلْ فيه الأقاويل[3]

بعض كـتَّاب هذا الجـيل لم تكن صورة الإسـلام واضحـة في أذهانهم، لا بسبب جهلهم لهـا، ولكن بسبب الصورة التي كانت تزحف بها التقـدمية نحو العقول، إذ لبست أقنعـة إسلامية لتخلط المفاهيم، وقد اخلطتهـا فعلاً فأوقعت جيلاً كـاملاً في هذا التناقض بين الإسلام والاشتـراكية والقومـية، ولذلك فإن

(١) رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي، ص١١-١٢، دار العودة، بيروت.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص١٥١.

(٣) ديوان محمد العيد محمد علي خليفة ص ٨٧-٨٨.

وجدنا من النقاد الذين وقفوا بجد على مسرحية **محمد** لتوفيق الحكيم، وقالوا: «قد نجح الحكيم في أن يحقق الصدق الفني وإن افتأت على الحقيقة التاريخية»[(١)]. فذلك كلام لم يقله صاحبه بسذاجة، ولكنه حكم أطلق بعد تفحص نحب أن نؤكده هنا كظاهرة وسمت أدب جيل توفيق الحكيم.

وحتى إن كان الناقد إبراهيم درديري يرى أن الحكيم قد تأثر في مسرحيتيه **أهل الكهف** و **محمد** بجو الصراع الإغريقي، وتأثر في الوقت نفسه بالمسرح الديني المسيحي في العصور الوسطى، لكن يلمس ذلك التأثر في الجانب الفني لا الفلسفي، وأن «الفلسفة الإسلامية التي أثرت في الحكيم ووجدت في دمه تقوم على عمادين جنباً إلى جنب: العقل والعقيدة الدينية» معتمداً على قول الحكيم نفسه: «فأنا أتحرك دائماً في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون!... إني أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنه بشر له ضعفه ونقصه، وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى»[(٢)].

فإن الخلل في التصور بيِّن واضح تكشفه النصوص الفنية حينما تعمد إلى التاريخ لتوظف رموزه لصالح سياسة تتناقض روحها مع روحه. ويمكن أن نأخذ هذا النص الذي يجري حواره بين بريسكا ومشلينيا لنتبين مذهب الحكيم في قضية علاقة الماضي بالحاضر، أو معايشة التراث:

«بريسكا: مم تخاف يا خطيب جدتي.

مشلينيا: هذا مروع .. نعم.. الوداع ..يا ..يا .. لست أجسر

(١) فاروق خورشيد: محمد في الأدب المعطار ص٥١.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص١٥٢.

.. الآن أحس عظم مـا نزل بي .. لا مـرنوش ولا يمليخـا رُزِئا بمثل هذا .. إن بيني وبينك خطوة .. بيني وبينك شبه ليلة، فإذا الخطوة بحار لا نهـاية لها وإذا الليلة أجيال ... أجـيال .. وأمدُّ يدي إليك وأنا أراك حية جميلة أمامي .. فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ.. نعم.. صدق مرنوش... لقد فات زماننا.. ونحن الآن ملك التاريخ، الوداع»[١].

إن هذه المبالغـة في تعميق الهوة بين الماضي والحـاضر هي نتيجـة من نتائج الطرح السياسي المفتعل الـذي كان ينتشر كالهشيم باسم «التقدمـية» في مواجهة الماضي الإسلامي بـعده ممثلاً للرجـعيـة، ولقد فرض نفـسه فكرة على عـقول الكتاب فجسـموه بصور مختلفة، منهـا الصورة التي تراها عند توفيق الحكيم، ولقد لاحظ أحـمد شوقي قـاسم ذلك بخصوص جـانب مهم في العقـيدة هو البعث، فقال: «لقد ألقى الحكيم نظرات فلسفية حول هذه القضية نراها متناقضة تناقضاً عجيباً وخطيراً فهي تتراوح من الإيمان بالبعث وتأكيده إلى الكفر بالبعث وإعلان ما أسماه «إفلاس البعث»، ولـم نجد لهذا التناقض الخطير أسباباً ومبررات موضوعـية»[٢]، وقد أدى شعـور الناقد أحمد شوقي قـاسم بهذا التناقض في أفكار الحكيم وتصوراته إلى أن يطلب منه أن يعمد إلى زوائد أفـسدت المسرحية فيحذفها: «ومن الخـير استئصالها؛ لأنها جميـعاً واردة في حوار لا يؤثر حذفه في المشاهد والمواقف، بل والأفكار الفلسفية التي تضمنتها المسرحية، بل إن هذا الاستئصال لتلك الزوائد من شأنه أن يزيل التناقضات التي لمسناها، ويعيد الأمر

(١) توفيق الحكيم: أهل الكهف.

(٢) أحمـد شوقي قـاسم: المسـرح الإسلامي.. روافـده ومناهجـه، ص ١١٣-١١٤ دار الكتـاب الحديث الكويت.

إلى نصابه في اتساق يجعل المسرحية درة خالية من كل شائبة شائنة»[١].

هذا وعلى المستوى الفني يسجل إبراهيم درديري كامل إعجابه بنجاح الحكيم في تصوير الشخصيات، ولاسيما شخصية محمد التي «وظف المؤلف جميع الشخصيات وجميع المواقف لاستجلاء أبعاد هذه الشخصية التي تسمو في تصور العالم الإسلامي على شخصية (البطل) في الأشكال الأدبية والفنية العالمية على وجه الإطلاق»[٢].

كما نجح في توظيف الحوار ليؤدي وظائفه كلها؛ الفنية النفعية، والنفسية، والفكرية والجمالية مع تعدد مستويات الحوار، ونجح في امتلاك حس لغوي حي، وفي توظيف الرمز الفني الموحي والمتعدد في المستويات الظاهرية والباطنية[٣].

وينهي الناقد نقده بملحوظتين:

١ـ ولع توفيق الحكيم بالجدل والمناقشة مما أوهن البناء الدرامي وفتّر حيوية الصراع.

٢ـ أن الفصل الرابع ـ في **أهل الكهف** ـ برمته يمكن أن يعد تزيداً يضر ببنائها»[٤].

تعليق وتقييم:

وهكذا يكون الناقد الدكتور إبراهيم درديري قد عالج على مستوى أربعة فصول مسرحيتين لتوفيق الحكيم هما **أهل الكهف** و **محمد**. ولئن كنا لم نتتبع الناقد في دراسته للمسرحية الثانية، فإننا قد تتبعنا خطواته في كامل الكتاب لنرصد الملحوظات الآتية:

١ـ يعد كتاب **القصص الديني في مسرح الحكيم** من الكتب الجادة في ميدان

(١) المسرح الإسلامي.. روافده ومناهجه، ص ١١٧-١١٨.

(٢) القصص الديني في مسرح الحكيم ص ١٥٨.

(٣) نفسه/ ١٥٨-١٥٩.

(٤) نفسه/ ١٥٩-١٦٠.

نقد المسرح، ويعـود جِدُّه إلى النظرة التي تتصف بالعمق والشمـولية، إذ عالج المسرحيتين شكلاً ومضموناً.

٢ـ إن التصور الذي ينطلق منه الناقد في تقـييم العمل الأدبي وتحليله تصورٌ أصيل، ويستحق كل تقدير لأصالته، وإن لاحظنا قلة اهتمامه بالنظريات النقدية التي قد تعمق نظرتنا أكثر.

٣ـ إن تمكن الناقد من المشكلات الفنيـة للمسرح قد ساعـده على أن يسيطر على الموضوع سيطرة كافية.

٤ـ ولكن كل ذلك لا يمنع من الإشـارة إلى بعض السلبيـات التي كنا نحب أن يتجنبها الناقد؛ ومنها:

أـ عدم تميـيزه في الحديث عن الماضي والحـاضر بين الثوابت والمتـحولات، خاصة وأن النص القرآني يبين أن التجربة التي عاشها أهل الكهف أساسها بيان إمكان البعث.

ب ـ إهماله الجانب التمثيلي في المسرحية بسبب إيهامنا أن هذا المسرح ينتمي إلى المسرح الذهني الذي يصلح للقراءة[1]. وحتى إن كان قد أشار إلى إخفاق الفرقـة القوميـة في تمثيل **أهل الكهف** عام ١٩٣٥[2] فإنه لم يبين أسـباب ذلك الفشل، خاصة وهو يعلم أن مشكلات فقهيـة كثيرة قد تكون سبباً في نجاح أو إخفاق عمل ما طبقاً لمبدأ انسجام الشكل والمضمون.

جـ ـ إهماله مسألة إسلاميةِ الأداة وإسلاميةِ الرؤية على الرغم من إسلامية الموضوع.

د ـ ما دام التحليل قائماً بصورة أساسية حول موضوعية (الزمن)، فإن ذلك يقتضي التمييز بين أربعة أزمنة:

---

(١) القصص الديني في مسرح الحكيم، ص ٦.

(٢) نفسه/ ٢٦.

١ـ زمن كتابة النص لأن ذلك يبين المرجعية التي توجه الكاتب، ويبين الفضاء الفكري العام الذي كان يضغط على الكاتب.

٢ـ زمن العمل المتخيل، أي الزمن التاريخي للأحداث، لننظر ما إذا كان المؤلف قادراً على إرجاع الزمن الغابر أم لا.

٣ـ زمن نزول القصة القرآنية وظروفها الموضوعية، وعلاقة ذلك بالمناسبة التي نزل فيها النص.

٤ـ بيان تعانق الزمنين الدنيوي والأخروي في العمل الإسلامي، ذلك لأن النص الأدبي الإسلامي يتميز برؤية إيمانية، يعني: رؤية يتعانق فيها الحسي بالمجرد، والغيبي بالحاضر، ذلك لأن المبدع يعيش دائماً هذا التداخل المتين بين عالم الغيب وعالم الشهادة، ويمكن أن يكون ذلك دليلاً على إسلامية النص، ولو أن الإسلامية بمفهومها الأعمق تحتاج إلى خصائص غير تعانق العالمين السابقين، وقد وضحنا ذلك في القسم النظري.

ثانياً: نقد المسرح الشعري:

نذكر من الأعمال النقدية في هذا المجال مقال «الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباظة»[١] لسيد قطب، وهو مقال قصير يقوم على الموازنة بين **مجنون ليلى** لشوقي وصنوه **قيس ولبنى** لأباظة، وقد كان الناقد في هذا العمل يتحدث عن «الروايتين» لا عن الشاعرين؛ فشوقي قد يكون أكبر من عزيز أباظة الشاعر في مجموعهما، ولكن رواية **مجنون ليلى** أصغر بما لا يقاس من رواية **قيس ولبنى**، أصغر من جميع الوجوه التي تقاس منها الرواية الشعرية»[٢].

(١) كتب وشخصيات، ص ١٤٠، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٣.

(٢) نفسه/ ١٤٠-١٤١.

وهو يرى أن شوقي يُشكَر على تقدمه وريادته في فتح هذا المجال، ولكنه يرى أن أعماله حين تعرض «للتقرير الفني، فإنها تبدو عملاً بدائياً متهافتاً من جميع الوجوه»، برود وركود في العاطفة، مما أضعف رسم شخصية المجنون، وسذاجة في عرض المواقف وقلة حيلة لقلة الصدق، ولعل الفارق الأصيل الذي يراه بين العملين يختصره في «الصدق والطبيعة، والتلفيق والصنعة، في كل موقف وفي كل شخصية وفي كل عاطفة أو شعور»[1].

وقد كان هذا المقال موجزاً شديد الإيجاز يستخدم فيه الناقد المنهج الفني، وينسى الجانب التصويري، ويستعمل مصطلح «الرواية» بدل المسرحية الشعرية، ويسكت عن قضايا أثارها في كتابه **النقد الأدبي أصوله ومناهجه** بشأن المسرحية، كالزمان والمكان والحوار والمشاهد والممثل والحركة والواقعية ولغة الحوار والتمثيلية المنظومة خاصة؛ إذ قال بشأنها: «وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب التمثيلية شعراً لا بروحه العامة، ولا بالموضوعات التي تتناولها التمثيلية. . . لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية، ولا فائدة من بعث قديم مات»[2]. ومن هنا يتبين لنا شيء من الفرق بين تنظير سيد قطب وتطبيقه، إذ يثير قضايا مهمة على المستوى النظري، فإذا جاء إلى التطبيق أهملها.

ندع الآن سيد قطب إلى ناقدين آخرين تأثرا بسيد قطب المفكر لا الناقد.

١ ـ محمد حسن بريغش في مقاله: «دراسة في مسرحية م.م الريسوني: **أعراس الشهادة في موسم الشنق**»[3].

(١) كتب وشخصيات، ص ١٤٢-١٤٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه ص٩١.

(٣) محمد حسن بريغش: دراسة في مسرحية الريسوني: أعراس الشهادة في موسم الشنق، ص ٤٩، مجلة المشكاة، ع ١٢، سنة ١٩٩٠م.

والمقال يعالج مسرحية شعرية استمد الشاعر «أحداثها وصورها من موقف الشهيد سيد قطب»، يشير فيها الناقد إلى الموضوع وعدد المشاهد والشخصيات، وتصوير لحظات التقابل والتضاد بين موقف الشهيد ورأيه وثباته وصورة الطغاة، واستخدام الرمز المستمد من التاريخ الإسلامي، ومن كتاب الله، وتاريخ الدعوات، ويبين كيف تمكن الشاعر من تصوير ممارسات السلطات وضغوطها على الدعاة، وتصوير مشاعر الشهيد وعمق إيمانه قبيل الإعدام، وتصوير نكبات مصر ومشكلاتها الاقتصادية والاجتماعية في تلك الفترة العصيبة، وينتهي إلى الخلاصة التالية: «كان الشاعر في هذه المسرحية يستخدم الصور والرمز، وهو في كل ذلك يصدر عن تصور إسلامي واضح، وبأسلوب يتسم بالجدة، وكم نتمنى للشاعر أن يستمر في عطائه عبر تجربة تزداد عمقاً، وبموهبة تزداد صقلاً، وبأسلوب يزداد جمالاً، لتقوى حيرة الأدب الإسلامي، ويزداد ركب الدعوة فضاء وقوة»(١).

وقد نلاحظ أن الناقد كان يبحث عن «الإسلامية» في النص، ولكنه لم يعمق بحثه بعض الشيء وهو يدرس الأدوات ليبين إسلامية الأداة، ولا سيما بالنسبة إلى اللغة والرمز، وإنما اكتفى بالبحث عن إسلامية الموضوع والمضمون دون أن يهتم بإسلامية الأداة، وقد سبق أن لاحظنا كيف أن إسلامية الموضوع في مسرحية **أهل الكهف** لا تعني إسلامية التصور وإسلامية الأداة، وقد كان من كمال العمل النقدي للمسرح الشعري أن يبين الناقد قدرة المبدع في استغلال الطاقة الصوتية والتصويرية والحوارية لإبراز المشاعر أكثر، لكن الناقد لم يصنع، ولعل المسرحية بموضوعها الذي كان يمثل الصراع بين الإسلاميين والطغاة كان يمكنها أن تشكل من ذلك عملاً دراميا يجتمع فيه الفرح والحزن، ليشكل ثنائية

(١) المشكاة، ع ١٢، سنة ١٩٩٠، ص ٤٩-٥٢.

ضدية تضمن بناءً دراميـاً جميلاً للمسرحـية، ولكن الناقد لم يُعنَ بذلك، وإن اعتنَى في آخر الحديث بتلك السمة التي تكاد تكون خاصية من خصائص النقد الإسلامي، وهي الدعـوة إلى تعميق التـجربة، وتقـوية الأسلوب والغزارة في الإنتاج.

٢ـ عودة الله منيع القبسي في موضوع: «في نقد المسرح الشعري»[١].

ويمثل هذا العنوان فصلاً من فصول كتاب **تجارب في النقد التطبيقي** تناول في فصله الأول نقـد الشعـر، وفي الفصل الثاني نقـد الرواية والقصـة، وقد طبق الناقد على مسرحية **مأساة الحلاج** للشاعر صلاح عبد الصبـور، مقسماً دراسته إلى أربعة عناصر كبرى هي:

أولاً: الإطار العام لآراء الحلاج عند عبد الصبور، وقد كشف في هذا العنصر على آراء الحلاج الاجتماعـية، وقابلها بآراء عبد الصبور الاجـتماعية، وبين أن آراء الرجلين تلتقي في هدف واحد هو الإصلاح، غير أن دعوة الحلاج تختلف بعض الاخـتـلاف في المنطلق، لأن دعـوة الحلاج تـقوم على «نظـرة روحيـة جوهرها إصلاح النفوس، على اعتبار أن إصلاح النفوس يؤدي إلى زوال الطمع والحقد والظلم، ومن نتائج هذا زوال الظلم الاقتصادي»[٢] أما آراء عبد الصبور، فتقوم على «الدعـوة إلى إصلاح المجتمع عن طريق إصلاح الأوضاع السـياسية والاقتصادية»[٣].

ثانياً: توظيف آراء الحلاج في المسرحية: وقد بين أن الشاعر قد وظف الآراء الصوفيـة والآراء الاجتماعـية على الرغم من أن آراء الرجلين تبدو متـعارضة،

---

(١) عودة الله منيع القبسي: تجارب في النقد الأدبي التطبيقي ص ٤٧.

(٢) نفسه/ ١٥٠-١٥١.

(٣) نفسه/ ١٥١.

ويرجع تمكن الشاعر من توظيفها مع تعارضها في فلسفة الإصلاح مع فلسفته، لأنه لم يتركها كـما «حفظها التاريخ، بل جعل لها دوراً كبـيراً في نسيج عمله المسرحي»[1] ولأنه استغل صوفية الحلاج «كمقدمة لدعوته هو التي ضمنها مسرحيته على لسان الحلاج والسجين»[2]، ولأنه نظر «من سيرة الحـلاج إلى موقفه من الفقراء وموقفـه من السلطة، واحتفظ لهما بصدقها، وكل مـا فعله أنه فسرهما تفسيراً يتفق وآراءه هو الاجتماعية»[3].

وعلى هذا الأساس، فإن الناقد يرى أن الشاعر عـبد الصبور قد استطاع «أن يستفـيد من التراث دون أن يشوهه، إنه يقف من التـراث موقف المستفيـد غير المعادي له، ويقارن بخـصوص هذه الميزة بينه وبين أدونيس الذي يرى أنه «يقف من التراث موقف العداء»[4] وقد استغل بخصوص مناقـشة قضية التراث نظرية يونج في اللاشعور الجمعي ليبين أن «محـاولة الانفصال عن التراث هي محاولة مَرَضِيـة تؤدي إلى حالة «فصام» تصيب شـخصية الفرد والأمة؛ لأنهـا محاولة لفصل الإنسان عن بعض تكوينه النفسي ولا ينفصل الإنسان عنه وهو سوي»[5].

ويخلص الناقد بعـد تحليل طويل وعميق إلى أن «مـحاولة عبد الصـبور في توظيف التراث كانت محـاولة ناجحة في جانبها الفكري يقـرها النقد، ويقبلها منطق التاريخ»[6].

---

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٥٣.

(٢) نفسه/ ١٥٥.

(٣) نفسه/ ١٥٦.

(٤) نفسه/ ١٥٦-١٥٧.

(٥) نفسه/ ١٥٨.

(٦) نفسه/ ١٥٨.

ثالثاً: المسرحية فنياً: وقد تناول النقد في هذا العنصر المسرحية من جهات ثلاث:

أ ـ تفسير المسرحية: ويبين هنا أن العدل السياسي والاجتماعي كان هو مقصد الشاعر؛ لأنه قضية العصر[1]، وأن الشاعر صلاح عبد الصبور لم يطرح أفكاره من خلال الحلاج بوصـفه فناناً، وإنما من خلاله بوصـفه متصوفـاً «منفتح على الدنيا» ولكن بدعوة اشتراكية[2].

ويؤاخذ الناقد الشاعر هنا بخصوص قـضية «التزام الكلمة» التي كانت جزءاً من موضـوع الشاعر، وذلك ـ في رأي النـاقد ـ يتمـثل في أن اعتبـار الكلمة وحدها وسيلة التزام دون الفعل خطأ[3].

ب ـ الصـراع: ويرى الناقد أن عـبد الصـبور لم يسـتطع أن يطور المواقف الدرامية حتى يصل بها إلى ذروتها الدرامية[4].

جـ ـ الحوار: وقـد عالج فيـه المشكلة بالصورة التي طرحـها من قبل سـيِّد قطب على المستوى النظري، أعني مسألة «كتابة المـسرحيات شعراً» فهو يرى أن هذا «أصبح أمراً غريباً، ذلك لأن المجتمع قد بدأ يناقش أموره على أساس الواقع والموضوعية مما يناسبه النثر لا الشعر، وخاصة في الأعمال الأدبية التي تبنى بناء فكرياً»[5] ويحاول أن يجـد لصلاح عبد الصبـور مسوّغاً في الموضـوع بقوله: «لعل مثل هذه الشخصـية التاريخية تصلح أن تُتَناول من خلال الشـعر» غير أنه يذكر مواقف ويعلق عليها بقوله «هذا حوارٌ النثرُ أليقُ به من الشعر» لاسيما وأن

(١) تجارب في الأدب النقدي التطبيقي، ص ١٥٨.

(٢) نفسه/ ١٥٩.

(٣) نفسه/ ١٦٠.

(٤) نفسه/ ١٦١.

(٥) نفسه/ ١٦٣.

النثر في رأيه «إذا وُزِن أصبح أردأ من الشعر وأردأ من النثر، لأن الوزن قيد، والمرء يتحمل قيد الوزن في الشعر مقابل الغذاء الوجداني الذي يقدمه الشعر، أما في النثر فمقابل ماذا يتحمل هذا القيد؟».

ويحاول أن يعقد موازنة بين المسرحيات الشعرية التي أنتجها شوقي وعزيز أباظة وصلاح عبد الصبور ليبين أن صلاح عبد الصبور تقدم عليهما بالتخطيط لمسرحيته، ورسمه الأهداف الواضحة المحددة، غير أنه لم يتقدم عليهما في المعالجة الفنية.

ويعرج بعد ذلك على مستوى لغة الحوار، ليبين أنها لم تكن على حسب مستوى الشخصيات، ويرد السبب إلى أن «الشعر لا يسمح بمستويات مختلفة مقصودة كما يسمح النثر»[1]

رابعاً: بناء المسرحية: ويرى الناقد أن الشاعر نجح في الجانب التخطيطي المنطقي، ولكنه لم ينجح في الجانب الفني، لأن «العمل الفني لم يأت على مستوى التخطيط له، ولذا فهو على درجة وسطى من القبول» ويسجل الناقد هنا عدة ملحوظات يعدها ثغرات في البناء؛ منها ما يعود إلى منطق الأحداث، إذ إن بعضها «لا يتفق مع منطق المسرحية ومنها أنه «افترض.. في التاجر والواعظ والفلاح الغباء» ومنها أن حديثاً يصدر عن شخصية صوفية لا يليق إلا بزنديق، ومنها أن انفتاح السجن على سجينين فقط لا يتناسب مع الصورة التي رسمها للحكام بوصفهم ظلمة، ومنها جعل المصادفة والنظام سواء[2].

خامساً: أخطاء لغوية وتقييم: وسجل فيها بعض الأخطاء اللغوية الصرفية والتركيبية، وانتهى إلى أن «مأساة الحلاج التاريخية استلبت من عبد الصبور

(١) تجارب في الأدب النقدي التطبيقي، ص ١٦٣-١٦٧.

(٢) نفسه/ ١٦٧-١٧١.

القدرة على تحويل عـمله إلى مأساة حقـيقية، أي إلى مأسـاة نحس بها خلال أحداث درامية نندمج بها ونعيش صراعاتها كـما عاشها بطل المسرحية الحلاج، ولهذا بدت المسرحية كأنها هوامش على تلك الحياة العظيمة»[١].

وخلاصة القول:

لقـد كان هذا النص النقـدي الكبـير يتـسم بالجدية في العرض والتـحليل، واستـغلال بعض المعارف الخارجـة عن النص ليفسـر بها قضيـة فكرية أو فنية، كاسـتغلال نظرية يونج حـول اللاشعور الجـمعي وعلاقـته بالتراث، والاهتـمام بالجوانب المحيطة بالنص كلـها فكرية وفنية ولغوية، وجعله لكل قـسم من أقسام الدراسة خلاصة، ومقارنته الشاعر بغيره من الشـعراء في مواطن مختلفة يقتضيها السياق، كالمقارنــة التي أقامها بين صلاح عبد الصبور وآدونـيس في أمر استغلال التراث وتلك التي عقدها بين شوقي وعزيز أباظة في أمر ثقل المسرحيات الشعرية التي رأى أنها يمكن أن تكون شعراً جيداً، ولكنها عبء على حركة المسرح»[٢].

وقد اتسم نقــده أيضاً بالموضوعيـة؛ إذ لم يسمح للهوى بالتـدخل حتى في أحـرج اللحظـات كمـا يبدو ذلك في البحث عن المسـوّغات أحياناً، واسـتثناء عبد الصبور من الأخطـاء العامة التي يقع فيها الشعراء حينـما لا يستطيعون أن يتوحدوا مع مبادئهم[٣].

لقد نجح في كل ذلك دون أن يـهمل الجانب الإسـلامي في تصوره، إلا أن دراسته للمسرحـية التي ينتجها شاعر يساري يتكئ فيهـا على متصوف إسلامي

(١) تجارب في النقد الأدبي التطبيقي، ص ١٧١-١٧٢.

(٢) نفسه/ ١٦٧.

(٣) نفسه/ ١٦٤، ١٦٥.

مؤمن، كانت تحتم عليه أن يعرض للجانب الإيديولوجي بشكل أكثر توسعا، ونذكر على سبيل المثال قول الشاعر على لسان التاجر:

هل أعرف علم الغيب؟

اسأل مولانا الواعظ[1]

فهذا الاستفهام حول «علم الغيب» ثم الإحالة على «الواعظ» أمر يحتاج إلى وقفة متأنية من الناقد الإسلامي، لأن الكلمة ذات أبعاد عميقة في أيديولوجية الشاعر والتصور الإسلامي على حد سواء.

والأمثلة كثيرة مثل «الكفر»، «توضأت وضوء الأنبياء»، «كان يريد أن يموت كي يعود للسماء»، «المشيئة»[2].

كما أن هناك جانباً مهماً لم يُعنَ به، وهو «الصورة الشعرية»، لأن المسرحية ليست مسرحية نثرية حتى نهمل فيها أخص خصائص الشعر، وهما على الخصوص الصورة والموسيقى، لاسيما إذا كانت الصور تحمل فكرة ذات بعد عقدي كهذه الصور:

« إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة السماء»[3].

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ص٤٥٠.

(٢) نفسه/ ٤٥٤ ـ ٤٥٧.

(٣) نفسه/ ٤٥٧.

ثالثاً: نقد المسرح الغربي المعاصر

ويمكن أن نشـير هـنا إلى الناقد عـماد الدين خليل بصـورة خاصـة، لأنه خصص لذلك كتابه **فوضى العـالم في المسرح الغربي المعـاصر** ولكن هذا لا يمنع التحـدث عن الناقد عـبد الله العلوي فـي مقاله: «**وقـفة مع مـسرحـية نقيب كوبينيك**»، لأن الحديث عن نموذجين يكشف عن طبيعـة نقد المسلمين للمسرح الغربي بشكل أكثر علمية.

إن ظاهرة نقد الأدب الغربي في ضوء التصور الإسلامي، تعد من الظواهر المهـمة، لأنهـا تكشف النقاب عن الـتصـور الفلسفي الذي يسـري في الألوان الأدبية، ويعين على تمييز ما يصلح لأن يكون أدباً في نظر التصور الإسلامي مما لا يصلح، ولعل الإشارة التي سبقت بخصوص الاختيارات الأدبية التي قام بها النقاد الإسلاميون قد أبانت عن جانب مـعين من ذلك، فقد لاحظنا أن محمد قطب قد اخـتار تحت عنوان «في الطريـق إلى أدب إسلامي»[1] نماذج شعـرية وأخرى نثرية من القصـة والمسرحية، ولكن الذي كان لافتاً للانتـباه هو احتواء الاختيـارات على بعض الأعمال الأدبيـة الغربية عن المؤلفين الإسلامـيين، مثل «طاغور» في الشـعر، ومسرحـية **الراكبون إلـى البحر** للكاتب الإيرلندي ج، م سينج، وقد وقع اختياره عليه لما في مسرحيته من أخلاقيات تتناسب مع التصور الإسلامي، ولذا قال: «وقد اخترناه في نماذج الفن الإسلامي وهو غير مسلم، كما اختـرنا طاغور في نماذج الشعر مـن قبل لأنه ـ كما قلنا ـ يـلتقي التقاءً جـزئياً مع المنهج الإسلامي.. المسرحـية تحمل طابعا مسـيحياً واضحاً شـديد الوضوح، بمقدار وضوح الهندوكية في طاغور، المسيحيـة المتصوفة اللاجئة إلى مهرب الروح، تهرب إليه من جـحيم الألم في عالم الإنـسان، ولكنها ـ كـشعر طاغـور ـ تلتقي مع

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٢٦٣.

المنهج الإسلامي في نقاط: فهذا التسليم إلى الله، وهذا اللجوء إليه، والشعور بالموت على أنه رد الوديعة إليه والتأسي والصبر، والرضاء «بقَدَر» الله . . ، كلها جوانب تلتقي مع منهج الفن الإسلامي، وإن اختلفت الطريق بعد ذلك في طريقة تناول الحياة»[1].

وقد سار على الدرب نفسه الدكتور عماد الدين خليل، ودعا إلى انتهاج منهج محمد قطب، فقال: «لم نقصر النماذج التي أخذناها من بواكير الأدب الإسلامي على المسلمين من الفنانين، بل اخترنا إلى جانبها نماذج من فنانين غير مسلمين؛ لأنها تلتقي التقاءً جزئياً ـ على الأقل ـ مع التصور الإسلامي، وتصلح بذلك أن تسير مع المنهج الإسلامي للفن في هذه الحدود»[2] وقد دعا أيضاً إلى تتبع مسألة «حجم التأثيرات المتبادلة بين الأدب الإسلامي بصورتيه . . . وبين آداب الأمم الأخرى»[3] وهو يرى أن هذه الاختيارات من شأنها «أن تزيد من رصيد الأدب الإسلامي وتغنيه بالمعطيات الخصبة، وتضع قبالة الأدباء الإسلاميين نماذج متقدمة على مستوى التقنيه بوجه خاص»[4].

وقد اختار من ضمن ما اختار مسرحية: **مركب بلا صياد** للمسرحي الإسباني اليخاندرو كاسونا، وعالجها تحت عنوان «القيم الإيمانية في مسرحية «مركب بلا صياد»[5]، وسنعود إليها بعد حين.

أما الآن فيحسن أن نقف عند مسألة نظرية في المسرح الإسلامي طرحها

(١) منهج الفن الإسلامي، ص ٣٣٨-٣٣٩.

(٢) عماد الدين خليل: ملاحظتان للناقد المسلم ص ٧١ مجلة المشكاة، ع٣ سنة ١٩٨٤.

(٣) نفسه/ ٦٨.

(٤) نفسه/ ٧١.

(٥) عماد الدين خليل، في النقد الإسلامي المعاصر ص ٦٧.

عمـاد الدين خليل، وهي مـشكلة الانسجـام بين الشكل المسرحي والمضـامين الإسلامية، وإنما نطرحها في هذا الموضع بسبب التـأكيد المفرط على الاختيارات رغم اغترابها لقربها بعض الشيء من الأدب الإسلامي.

لقـد قال: «هل ثمـة ضـرورة لإعادة صـيـاغة الشكل المسـرحي بما يتـفق والمضامين الإســلامية؟ وهل ثمة ارتبـاط عضوي حـيوي بين التصور والتـجربة الإسلاميتين، وبين الشك المسرحي الذي تحتلانه؟ الجواب نعم . . . ولا . . .

نعم؛ لأن الخلافات الجذرية بين المضمـون الإسلامي وسائر المضامين الدينية والوضعية على درجة من العـمق تمد تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي الذي سيتخذ مجالاً لطرح هذه المضامين فنياً، وهذا التأثير المباشر سيظل يزداد امتداداً وعمقاً وتشابكاً بين الشكل والمضمون كلمـا ظهرت إلى الوجود مسرحية جديدة إلى أن يأتي يوم نجد فيه أنفسنا وجهاً لوجه أمـام وحدة عضوية لا يمكن فصمها بين المضمون والشكل في المسرح الإسلامي، خاصة وأن الإسلامي يفرض على الإخـراج المسرحي تعـديلات ذات أهمـية بـالغة يجب مـراعـاتها إذا مـا أريد للمسرحية أن تحافظ على طابعها . . .

أما الجواب لا . . . أي أنه ليس من الضروري إعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسـلامية، فيقوم على أن الشكل المسـرحي - في أساسه - ظل محتفظاً بعناصره الرئيسـة: الممثل. . الحركة. . الأضواء والظلال والمؤثرات الصوتية. . خشبة المســرح. . إن على المسرح الإسلامي أن يلتزم هو الآخر هذا القاسم المشترك للـشكل المسرحي، ومن خلاله يمكن للمخرج أن يعيـد صياغة العوامل المســرحيـة من طريقة إخراج، وتمثـيل، وتصمـيم للديكور، واختـيار للمؤثرات الصـوتية، وتوزيع للأضـواء والظلال بما ينسجم والمضـامين الجديدة التي يطرحها المسرح الإسلامي»[1].

---

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٩٢-١٩٤.

إن هذا التأكيد على الترابط العضوي بين الشكل والمضمون يعني أن الاختيارات التي تتم لا يمكن أن تلبي الحاجة إلى إسلامية النص، ومن ثم لا تعدو فائدتها التمكين من بعض «التقنيات» التي لا يمكن الاستفادة منها إلا بعد التخلص من ظلال العقائد التي عملت على خلقها، لا سيما وقد رأينا عماد الدين خليل في هذا النص يصر على وجود «الخلافات الجذرية بين المضامين الإسلامية وسائر المضامين الدينية والوضعية على درجة من العمق تمد تأثيرها المباشر على الشكل المسرحي».

بناء على هذا تعدُّ الاختيارات من غير الآداب الإسلامية مقبولة فقط كعملية جراحية يعود إليها الطبيب متى عجز نهائياً عن العلاج بالدواء.

إن في مقابل الاختيارات المسرحية هذه، وهي نمط نقدي مفيد بصفة مجملة، وإن تفاوتت فوائده لاعتبارات مختلفة؛ منها ما يعود إلى اللون الأدبي نفسه، ومنها ما يعود إلى ذوق الناقد وتصوره، ومنها ما يعود إلى حاجة الأدب نفسه إلى نمط دون آخر، أقول: في مقابل ذلك نجد نصوصاً نقدية تتخذ من المسرح الغربي مجالاً لها، وسنعرض هنا كما أسلفنا القول إلى:

١ـ عماد الدين خليل: ويعد هذا الناقد أكثر النقاد الإسلاميين اهتماماً بنقد المسرح الغربي، فقد ألف في ذلك كتابين هما: **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر** و**مشكلة القدر في المسرح الغربي المعاصر**، فضلاً عن دراسته لمسرحية **مركب بلا صياد** التي تشكل جزءاً كبيراً من كتابه **في النقد الإسلامي المعاصر**، وسنقصر الحديث على الكتاب الأول فحسب، فنتناوله في نقطتين: عرض عام للكتاب، ثم تقييم عام للجهد النقدي في الكتاب.

أولاً: العرض: إن كتابه: **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر** يحتوي على خمسة فصول ومقدمة.

تناول في المقدمة عدة مسـائل مهمة، كبيان أهمية المسـرح في عرض طبيعة الإنسـان والمجتمـع والثقـافة والحـضارة وتصـويرها وتحليلها، وتخـيل الكاتب المسرحي لحـركة الشـخوص والأحداث على خـشبـة المسرح، وكونه انـعكاساً للعصر، لا بوصفـه ظروفاً خارجية وحسب، بل بِعـدِّه ـ أي العصر ـ «الإنسان الذي يعاصـر تلك الظروف وينفعل بها، الإنسـان في أعمق أعناقه»، ومـسألة تعـدد الآلهة في المسـرح الإغـريقي، وتصـوير المسرح الغـربي للروح الدينيـة المسيحية، وواقع الكنيسة في «العصر الوسيط في إنكلترا» وتجسيده لقيم العصر، وبيان نقـاط التركيز عند كل كـاتب، مثل أهمية الحـوار عند يونيل الأمريكي، والتزام "يوجين يونسكو" بالتعبير عن لا معقولية الكون وفوضى العالم وعبثه، وإبراز نقاط التشابه بينهم، ولاسيما إجمـاعهم واتفاقهم على موقف «يتمثل في رؤية تكاد تكون مـتشابهـة للفوضى التي يعـتقدون أنهـا القانون الوحـيد الذي يحكم الكون والعالم والإنسان»[١].

وقد تناول في الفصول الخمسة المشكلات الخمس التالية:

١ـ مشكلة الإنسان، وقد بين أن الإنسان فـي المسرح المعاصر لم يصوَّر على أنه مُوحَّد الذات مترابط الشخصيـة، متماسك الأعصاب، منسجم الكينونة بين العقل والروح والخيال والواقع، والذاتي والموضوعي، إنما هو كيان ممزَّق الذات منفصم الشخـصية[٢]. ولكي يبين عماد الدين ذلك تناول مسـرحيات بيرندللو (Pirandello)، وركّـز على مسـرحيـة **ست شـخـصيـات تبـحث عن مـؤلف**، ومسرحية **كل شيخ له طريقه** فلخصهما ثم علق عليهمـا مبيناً أن تمزق الشخصية الإنسانية وازدواجهـا في نظر «بيرندللو» أمر واقع يحيل الحياة إلى مـهزلة كبرى

(١) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص٧ـ١٨.

(٢) نفسه/ ٢٣.

تثير الضحك أحياناً، وتستوجب الأسى في أحيان أخرى»[1]، ثم يعالج الفكرة نفسها عند (سلاكرو Salacrou)[2]، ثم يقف عند «أشدّ كتّاب المسرح تعبيراً عن هذه الأزمة ـ مأساة دمار الإنسان في عالم لا يأبه للدمار ـ ذلك هو (تنسي وليامز) (J. Williams)»، هذا الكاتب الذي «يرى في التحرر الجنسي المطلق وإلغاء الكبت إلغاءً تاماً ـ حتى لو أدى. . إلى الشذوذ الجنسي ـ الوسيلة الوحيدة لتحرر الإنسان من عذابه وعوامل دماره»[3]، ويقف بصفة أساسية عند مسرحيته الشهيرة **عربة اسمها الرغبة** ليبين أن موضوعها الأساس هو «العلاقة الجنسية» وأن «الحل الذي يطرحه وليامز ليس سوى انعكاس لحياته الشخصية، حيث قاسى كثيراً من الكبت الجنسي»[4].

ثم يمضى مع مسرحيين آخرين ليبرز مشكلات الإنسان الغربي، مثل «ضياع الإنسان في عالمٍ انعدمت فيه القيم» و«الشعور بالقلق الذي يجتاح الإنسان»[5]. وينتهي إلى خلاصة لهذا الفصل الأول هي أنه «إذا كان أوسبورن يصل بنا إلى عرض صورة لموت الإنسان في الغرب، فإن كتّاباً آخرين بينوا لنا الأسباب: «بيرندللو» عن ازدواج الإنسان، «سلاكرو وآنوي»: محاولات فاشلة لإعادة التوحد، «هوايتبخ» و«ميللر» و«وليامز»: الإغراق الجنسي وفقدان البراءة، «هارولد بنتر» و«مارسيل إيميه» فقدان القيم وضياع العالم، ثم أخيراً يجيء «اسيورن» ليقدم الإنسان الذي قتلته حضارة القرن العشرين»[6].

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٧.
(٢) نفسه/ ٢٩.
(٣) نفسه/ ٣٦ـ٣٧.
(٤) نفسه/ ٤٤.
(٥) نفسه/ ٤٥ـ٤٩.
(٦) نفسه/ ٥٠.

٢ـ مشكلة المجتمع والعالم: ويسعى الكاتب من خلالها «إلى الكشف عن الملامح الأساسية التي تميز المجتمع الغربي المعاصر وحضارته كما يعرضها علينا المسرح الراهن، الذي لا يعدو أن يكون انعكاساً صادقاً وعميقاً لعالم اليوم»[١]. وقد بين الناقد أن القضية الأساسية التي شغلت الكتاب هي دور الحضارة الصناعية ووسائل الترف في جعل «الانحراف مُيَسَّراً» وقد بين هذه الفكرة من خلال مسرحية **كل شيء في الحديقة** للكاتب الإنجليزي جايلز كوبر (Giles Cooper)، فلخص المسرحية تلخيصاً جيداً، ثم أعقبها بتعليق يبرز أن «المسرحية تصور الحياة الحديثة على أنها عملية تقليم للأظافر وتجريد للإنسان من أسلحة المقاومة»[٢].

ثم بين عند فنانين آخرين هجومهم على «الآلية» التي تطوق العالم المعاصر، ويمثل في رأيه هذا الهجوم «مسرح الغضب في بريطانيا» و«المسرحيون الطليعيون»[٣]. كما أبرز مشكلة «العزلة» أي «إبعاد الإنسان عن الإنسان وغربة الإنسان عن الإنسان . . . وسوء التفاهم بين الإنسان والإنسان» وذلك من خلال حكاية **حديقة الحيوان** للكاتب الأمريكي إدوارد البي، ومسرحية **الشياطين** لهوايتنج (Johnwniting)، ومسرحية **البرج الساقط على الأرض** لسلاكرو (Salacrou)[٤]، ويتوقف كذلك عند ألبير كامي (Alber-camus) ولا سيما في مسرحيته **سوء تفاهم** التي بلغت ـ في رأيه ـ القمة في روعة لغتها وحبكتها المسرحية، تصوير محزن ومركَّز لعزلة الإنسان واستحالة الاتصال

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٥١.

(٢) نفسه/ ٥٤ـ٦٣.

(٣) نفسه/ ٦٥ـ٦٨.

(٤) نفسه/ ٧٥ـ٧٩.

بالآخرين»[١]، وعند يونسكو الذي انصبت ثورته على العادات اللغوية بوصفها موصلاً رديئًا، لأنه لم يحقق التفاهم[٢]، وعند رواد المسرح الطليعي أو مسرح العبث واللامعقـول لنجد صموئيل يتجه نحو «عـادات السلوك» بوصفها أدوات عازلة[٣]، وعند أصحاب مسرح الغضب يحدثنا عن مسرحية **انظر وراءك غاضباً** لأوسبـورن (John osborne)، وينهي الفـصل كـعادته بخـلاصـة عن الملامح الأساسية للفوضى التي يعانيها العالم[٤].

٣ـ مشكلة الرؤية الكونيـة: وهي العنوان الرئيس للفصل الثالث، ويـتحدث فيه عن الفوضى، ولكنه يعني هذه المرة «بفوضى الكون»، أي «الجانب العقدي التصوري»[٥].

وقبل أن يشرع في عرض النماذج المسرحـية التي تصور «الفوضى» يفرق بين ما يعنيه هو بالرؤية الكونية، منطلقاً من التصور الإسلامي، وبين الفن المسرحي وهو ينقل مـوقف الإنسان المعـاصر إزاء الكون، وتفـسيره الفكري والـوجداني للأسئلة المطروحة بهذا الشأن، ثم يشرع في عرض الرؤى المختلفة والمتفقة حول نظام الكون أو الفوضى فيـه، فيبدأ بكامي بعدِّه «أول من كرس جل مـسرحياته للتعـبيـر عن هذه الفوضى التي تلف الكون، وهو أول من حـاول بلورة رؤياه هذه في مواقف محددة يعبر أبطاله من خلالها عن موقف كامي نفسه إزاء الكون» ويبين من خلال أعماله أنه يكرس جهده لرسم «عـالم غير معقول لا يقوم على

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٨٥.

(٢) نفسه/ ٨٩.

(٣) نفسه/ ٩٦.

(٤) نفسه/ ١٠٩.

(٥) نفسه/ ١١٣.

أي أساس من المنطق، عالم بلا هدف ولا مصير معلوم، علاقته بالإنسان علاقة مجنونة مترعة بالغموض والفوضى»[١]، وقد أطال الوقوف عند كامي مستعرضاً تصوره ذلك من خلال: (**الرجل المتمرد، سوء تفاهم، حالة الحصار، العادلون**) غير أنه يرى أن مسرحية **العادلون** تمثل انعطافاً في فكر كامي نحو مواقف أكثر إيجابية[٢] . . . ويقف بعد ذلك عند رؤية سلاكرو وهارولد بنتر (Harold-Pinter) وديرغات مبيناً اشتراكهم في الرؤية العبثية، واختلافهم من حيث النظرة التشاؤمية والتفاؤلية[٣].

ويمضي ليبين مختلف الأحاسيس المتضاربة «إحساس بأن كل شيء مضحك مزرٍ» و«إحساس مقابل تماماً . . . يرينا صورة محزنة لما تجره حضارة المادة والخواء الروحي على الإنسان من ألم وغصة واختناق» ومن خلال ذلك يبين كيف ينظرون إلى الموت الذي يعده كامي مثلاً «مأساة المآسي وواقعة الوقائع وأم الأحزان» وصموئيل بكيت الذي يعد الموت مثيراً للرعب، لا لأنه واقعة، بل «لأنه يجعل كل الحياة التي سبقته عبثاً وسخفاً»[٤].

وفي الخلاصة يرى أن كتاب المسرح الغربي قد قدموا، من خلال فهمهم للكون على أنه فوضى «أجوبتهم المحزنة عن كثير من الأسئلة التي تطرح في موضوع خطير كهذا: الهدف من خلق الكون، المصير الذي سيؤول إليه، طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان والعالم الذي يضطرب فيه، الحكمة العليا من تشكيل الكون بهذا الشكل ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع؟. أجوبة حزينة

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١١٥-١١٦.

(٢) نفسه/ ١١٧-١٢٢.

(٣) نفسه/ ١٢٤-١٢٦.

(٤) نفسه/ ١٣٥-١٤١.

سالبة يضمـها إطار واحد هو العبث واللامعقـول، وإنه إذا كان ثمة أمل . . ، فهو في أن يقف الإنسان وجهاً لوجه أمام هذا العبث الكوني ويتمرد عليه»[1].

٤ـ مشكلة القدر والحرية: وهي التي عالجها في الفصل الرابع، ولكنه يعدها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشكلة السابقة: رؤية الكون.

ويعود في هذا الفصل إلى اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس، حتى يصل إلى عصر الطليـعيين، ليبين أن قصة هذه الآداب مع «القدر والحـرية» لم تضعف يوماً ولم تُنْسَ، بل هي «المحور الرئيس الذي دارت عليـه كبرى الأعمال المسـرحية في تاريخ البشرية سلباً وإيجاباً» ويذهب إلى أكثر من ذلك ليعد «مشكلة القدر وعلاقة الإنسان هي المشكلة الأم التي أتت إلى دنيا الفنون بهذا الوليد الشيق: المسرح»[2].

وإنما يعود إلى القدماء ليربط تصور أوروبا الحـديثة بالقديمة متسائلاً: «أليس الأوروبي المعاصـر هو حفيـد الأثيني والروماني؟ إن التـصور الأوروبي للكون وللعلاقة بـين الله والإنسان، أو بين الطبيعـة الغامضة والإنسـان، هذا التصور مهمـا طرأ عليه من تطور وتغير، فإنـه لن يفقد الخيط الذي عقـده سوفوكليس واسخيلوس ويوربيدس، وتركوا طرفه الأخير لأبنائهم وأحفادهم يتشبثون به في كل عمل مـسرحي يسوده الحس القـديم بالصراع بين الإنسان والقـوى الغيبـية اللامرئية التي تسوقه إلى مصيره»[3].

يأخذ بعـد ذلك في عرض الأعمـال المسرحيـة التي عالجت مـشكلة «القدر والحرية» فيبدأ (بسلاكرو) الذي يقف في رأيه «على رأس الطائفة القائلة بالجبرية المطلقـة وانتـفـاء حريـة الإنسـان إزاءها»، ولكنه يرى أن (سـلاكرو) كان يعـيد

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٤٣.

(٢) نفسه/ ١٤٧.

(٣) نفسه/ ١٥٠.

إلينا ـ في تصوره هـذا القدر ـ ما كانـت تقوم عليه التـراجيديات اليـونانية من صراع مرير بين الآلهة اليـونانية وبين الإنسان»[١] ثم ينتقل إلى (كـوكتو) الذي يمزج شيئـاً من الأمل بتشاؤمه حـيال حرية الإنسان حـينما «يلمح إلى أن إرادة الإنسان تتدخل أحياناً لتوجِّه مصيره وتصنع قدره»[٢]، ثم يعرج على (مترلنك) و(كامي) حيث يبدو «القدر في هذه المسرحيات جميعاً: **كاليجولا ـ سوء تفاهم ـ حالة الحصار**، كأقسى وأعتى ما يكون»[٣].

ولكنه يرى أنه إذا كانـت نظرة أولئك المسرحيين جـميعـاً قد فهـمت القدر والحرية بذلك الشكل، فإن هناك اتجاهاً يرى أن «القدر هو ليس أبداً تلك القوى الفوقية التي تنصبُّ على الإنســان من خارج ذاته، ولكنه قدر ينبع من داخل ذواتنا ومن أعماق نفوسنا، من عاداتنا وتقاليدنا ونسيج حياتنا اليومي، ومن ماضينا. . . إن القدر في نظر هؤلاء الكتاب يكمن هنا على الأرض ويتفجر من وجدان الناس وضمائرهم»[٤]، ويرى أن هذا الاتجاه يقف على رأسه (يوجين أونيل Eugene O'neill) وجان آنوي Jean Anouilh وهنري مونترلان H. demontherlan)[٥] ويقف مطولاً عندهم ليبين «المغامرات الجنسية» التي يعقدونها أحياناً على طريقة اليونان بين الآلهة، ثم تستوقفه نظرة سارتر، ولا سيما في مسرحية **الذباب** التي تكشف عن أن ســارتر يبني «موقـفه من الحـرية على اعتـقاده التـام بأن وجود الإنسان سابق لماهيته»[٦].

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٥١-١٥٥.

(٢) نفسه/ ١٥٦.

(٣) نفسه/ ١٥٨-١٦٠.

(٤) نفسه/ ١٦٦.

(٥) نفسه/ ١٦٧.

(٦) نفسه/ ١٨٢-١٧٧.

٥ـ المسرح المعاصر بين أزمة العصر وأزمة الفكر: ويرى الدكتور عماد الدين خليل «أن المسرح الغربي يعكس لنا بوضوح نوعين من الأزمات، أولاهما: أزمة عصر، وأخراهما: أزمة فكر»(١) ولكن يرى كذلك أنهما متلازمتان، «فأزمة العصر بكل أبعادها الراهنة، فردية وجماعية، ما هي إلا انعكاس لأزمة الفكر الغربي الراهن الذي لم يستطع صياغة حياته، وتوجيه فاعلياته وفق فكرةٍ وتصورٍ سليمين متناسقين، كما أن أزمة الفكر ما هي في الحقيقة إلا انعكاس لما يعانيه الإنسان المعاصر ـ على النطاقين الفردي والجماعي ـ من قلق وضلال وحيرة وتخبط، ومن آلام شتى وأوهام لا تحدها حدود، ومن آمال تتشبث بالخلاص وتطلب المستحيل عن الطريق الخاطئ والتصور المرتجل»(٢).

وبناء على هذا التلازم يرى أن إصدار الاحكام النقدية الجازمة على «العمل المسرحي من ناحية فنية، سواء استُمِدَت من الأزمة الأولى أم الأزمة الثانية» ليس لنا، وإنما الممكن هو «تقييم المعطيات المسرحية بشكل أكثر تأنياً ووضوحاً»(٣)، ولكي يتمكن من ذلك تناول كل أزمة على حدة:

أـ أزمة العصر: ولاحظ أن عدداً كبيراً من المسرحيين في أوروبا وأمريكا قد أسهموا في جعل المسرح المعاصر صورة مركزة عميقة الدلالة والإيحاء للعالم المعاصر الذي ضاع فيه الإنسان وفقد تماسكه الذاتي وسادت الفوضى وحدته الشخصية، والعلاقات الاجتماعية، كما ركزوا كذلك على «الحرب والدمار والرعب والرغبة في الفناء»، ومن ثم فقد كان هذا المسرح ـ كما يقول ـ «رائعاً وواقعياً في عرض وتصوير ومحاكاة وتركيز أزمات العصر الراهن بشتى أبعادها»

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ١٩٨.

(٢) نفسه/ ٢٠٠.

(٣) نفسه/ ٢٠١.

بحيث قـد استطاع أن يجسـد «مدى قسـوة الفوضى التي تلف الإنسـان وعالمه وعلاقاته بدوّامتها الرهيبة، التي تجـرف في طريقها كل ما تبقّى من قيم وآمال، وتطحن في أعماقها أشواق الإنسان وثمار سعيه وكدحه»[1].

على أنه، مع ذلك الإعجاب الذي يبديه بخصوص واقعيته، يرى أن المسرح الغربي المعـاصر كان سلبيـاً؛ لأنه ظل بعيداً عن «طرح حلول عـملية أو فكرية لها»، ولو أن هذا لا يمنع من القـول بأنه «لم يخل ـ فضلاً عما يقـدمه من متع فنية لا حدود لها ـ من منافع للبشرية، لأنه أخذ يفـتح أعينها ويبصّرها بالمصير الذي هي مقبلة تغذّ الخطا إليه»[2].

ب ـ أزمة الفكر: ويعني بها موقف المسرح المعاصر من الكون ومشكلة القدر والحرية، أي «العلاقة القائمة بين الله والإنسان».

وقد لاحظ بشـأن هذه الأزمة أن جل كتّاب المسـرح مجمعـون على «العبث واللامعقولية التي ـ في رأيهم ـ تتحكم في بنيـة الكون وتحديد مصائر خلائقه، وعلاقاتهم الغامضة التي لا يمكن إدراكها»، ومن خلال هذه الرؤية التي تسودها الفوضى قـدموا أجوبتهم المحـزنة عن الأسئلة الكبرى المطروحـة: «الهدف من الكون والمصيـر الذي سيؤول إليه ـ العـلاقة القائمـة بين الإنسان والكون الذي يضطرب فـيـه ـ الحكمـة العليـا من تشكيل الـكون بهـذا الشكل، ومن وضع الإنسان فيه بهذا الوضع»[3].

إن الناقد، انطلاقـاً من تصوره الإسلامي للكون والحـياة، قد أصـدر حكماً جازماً هذه المرة، وإن قال قـبل ذلك ستكون الأحكام متأنية وغيـر جازمة، لقد

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٠١ـ٢٠٥.

(٢) نفسه/ ٢٠٥.

(٣) نفسه/ ٢٠٦ـ٢٠٩.

حكم بصرامة على هذا الفكر بأنه «الغثاء الفكري»، و«الأعراض المرضية لعصر طغت الفوضى على كل جوانبه، وساد التمزق والتهافت كل معطياته وفلسفاته ومعتقداته»، و«الرؤية الشاذة المفجعة للكون»، يحكم بذلك الحكم؛ لأنه ينطلق من «معتقدات لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، ترى المنطق الإلهي المعجز الذي يكمن في بنية الكون، ويسوقه بخلائقه جميعاً إلى مصيره المقدر المرسوم، ترى النظام المتماسك الفذ الذي يلم أقطار السماوات والأرض في إطار من الجدوى والأمل، وفي تناغم مذهل بين خلائقه جميعاً»[١].

ومعنى ذلك أن الناقد يقدم الحل الذي لم يستطع المسرح الغربي أن يقدمه حين اكتفى بوصف الأعراض دون تقديم العلاج، أما الناقد فقد قدَّم العلاج، وها هو في موضع آخر يقول بصريح اللفظ: «كل أزمات العصر ومآسيه تزول ابتداء من أعمق أعماق الإنسان، وحتى أكثر العلاقات الاجتماعية عمومية وشمولاً، أما أزمات الفكر المعاصر، فسوف تغادر أعشاشها المظلمة في الضمائر والأذهان بمجرد أن يتبصر الناس بالنور الذي جاءهم من خالق السموات والأرض، ومبدع الإنسان والحياة، إن هذا النور هو هذا الدين، يفعل ـ يوم يأخذ به الناس ـ فعلاً عجيباً في إزالة كل تصور لا يقوم على أساس»[٢].

ثانياً: تقييم عام لجهد الناقد:

هذا هو عرض الدكتور الناقد عماد الدين خليل لفوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، تناوله في خمسة فصول، عرض فيها أربع مشكلات رئيسة:

١ـ مشكلة الإنسان.

(١) فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

(٢) نفسه/ ٢٢٤.

٢ـ مشكلة المجتمع والعالم.

٣ـ مشكلة الرؤية الكونية.

٤ـ مشكلة القدر والحرية.

وجاء الفصل الأخير بمثابة خلاصة لتناقش أزمتين أساسيتين عرض لهما المسرح الغربي، هما: أزمة الفكر وأزمة العصر، وبيَّن ترابطهما الوثيق، وقدَّم بعد نقدهما بديلاً رآه في التصور الإسلامي الذي يحتوي على كلمة الله التامة والمطلقة، التي تصلح لكل زمان ومكان؛ لأنها صادرة عن الكامل.

وقد أجاد الدكتور الناقد في معالجة المسرح من زواياه المذكورة، فكشف عن طبيعة الضمير العربي المعَذَّب، وبين أسباب عذابه، ولكن مع ذلك يبقى المنهج الذي اتبعه هذا الناقد يفتقر إلى شيء من الاهتمام بالجانب التقني للمسرحيات، ما دام قد أشار إلى أن الجانب الفني مرتبط بالفكري كارتباط أزمة الفكر بأزمة العصر، ولعله لم يقل: «تحديد ملامح الشكل المسرحي الإسلامي ليس من شأن النقاد الدارسين بقدر ما هو من شأن الكتاب المسرحيِّين أنفسهم»[1] إلا لأنه يدرك ارتباط الشكل الفني بالتجربة والتصور في ذهن المبدع حين يبدع، وإلا فما معنى السؤال التالي حين يطرحه: «هل ثمة ضرورة لإعادة صياغة الشكل المسرحي بما يتفق والمضامين الإسلامية؟»[2].

لقد كان من المفيد أن نمضي مع عماد الدين خليل في أعمال نقدية أخرى، له فيها وقفات مع مشكلات فكرية في المسرح الغربي المعاصر، كالبحث عن «القيم الإيمانية في مسرحية: **مركب بلاصياد**»[3] التي تناولها تحت عناوين فرعية:

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ١٩٣.

(٢) نفسه/ ١٩٢.

(٣) نفسه/ ٦٧ـ٩٩.

(ملامح الفن الإسلامي ـ هيكل المسرحية ـ إدانة الوجود الحضاري المعاصر). وانتهى إلى قوله: «كل القيم التي طرحها (كاسونا) في مسرحيته تنبثق إلى حد كبير عن التصور الإسلامي للحياة والعالم والأشياء: الشيطان، العالم المشهود، والغيب، إدانة الحضارة الجاهلية المعاصرة، الوجود مع الطبيعة، الحب، الإيمان، الغفران، القدر»[1] لكن يمنعنا من ذلك طول المقال من جهة، وميلنا إلى اعتبار كتابه **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر** الذي فرغنا منه الآن صورة معبرة عن منهج عماد الدين خليل في نقد المسرح الغربي، لذلك ندع هذه الدراسة لننتقل إلى ناقد آخر، يشبه منطلقه في النقد منطلق عماد الدين خليل في نقده لمسرحية **مركب بلا صياد**.

ب ـ عبد الله العلوي:

لهذا الناقد «وقفة مع مسرحية **نقيب كوبينيك**»[2] للكاتب الألماني كارل تسوكماير، وهو يرى أنه قد اختارها «لما اشتملت عليه من ملامح تلتقي مع الأدب الإسلامي»[3].

وقد استهل الناقد مقاله بمقدمة، بين فيها أن «التأصيل التنظيري للإسلامية في الأدب» لا يتم إلا عبر قنوات ثلاث: (النقد التنظيري ـ النقد التطبيقي ـ الإبداع»[4]، ثم انتقل إلى تلخيص المسرحية التي كان من أهم القيم التي تؤكدها: «الثورة على فلسفة العبث المقيتة، وتأكيد الشعور بالمسؤولية في هذه الحياة، فلكل شيء هدف وغاية، والإنسان مسؤول عن تصرفاته ومواقفه أمام

(١) في النقد الإسلامي المعاصر، ص ٩٨.

(٢) عبد الله العلوي: وقفة مع مسرحية نقيب كوبينيك ص ٧٦، مجلة المشكاة، ع٤، ١٩٨٥م.

(٣) نفسه/ ٧٧.

(٤) نفسه/ ٧٦.

المصير، وهو مسؤول أولاً وأخيراً أمام الله»[1]. ومن خلال تلخيصه للمسرحية يبين أنها تلتـقي مع الأدب الإسلامي في جوانب، منها: «رؤيتـها للإنسان، إذ هي تنعى على الحضارة المعاصرة تشـيىء الإنسان»، ويكشف عن ذلك التشييء بهذا الملخص: ستتكون المسرحية من ثلاثة فصول وواحد وعشرين مشهدًا وهي مملوءة بالحركة والحيوية والمواقف الخصبة بالدلالات التي تكشف عن التناقضات التي كان يعيشها المجتمع الألماني من خلال تتبع سيرة النقيب... (فوجت) الذي أراد تحقـيق إنسانيته بامـتلاك بدلة عسكرية، والبـدلة العسكرية في ذلك الوقت كانت أهم من الإنسان نـفسه، فبدون البـدل العسكرية لم يتمكن النقيب الحـقيقي فون شليـتوف من أمـر جندي بالكف عن إيذاء أحد المدنيين،... ولكن بـالبدلة العسكرية اسـتطاع الإسكافي (فوجت) أن يأمر فصـيلة مدججة بالسـلاح باحتلال دائرة حكومية، والقبض على رأسٍ فيها، والاستيلاء على الخزينة بكل بساطة»[2].

يقدم الناقـد هذا الملخص ومن خلاله يقدم الفكرة الرئيـسة التي يلتقي فيـها هذا العمل الأدبي مع التصور الإسـلامي في جانب من الجوانب، ولكن الناقد لا يقدم بعد التلخيص شيئاً، وإنما يعدنا بالعودة إلى المسرحية مرة أخرى بقوله: «المسرحـية من الغنى بحـيث تحتاج إلـى دراسة متـأنية مطولة، وإنما هي وقـفة قصيرة أردت بها التنبيه على بعض مـلامح (الإسلامية) في عمل مسرحي رأيته من الأعمـال المسرحية الـعالمية الجدية، وعـسى أن يهيِّأ لي - أو لغـيري - وقت لدراسة هذه المسرحـية دراسة متـأنية مستفـيضة»[3]، ولذلك يمكن أن نعد هذا النوع من الدراسات بمنزلة تقديمٍ للعمل الأدبي ليس أكثر.

(١) المشكاة ع٤، ١٩٨٥م، ص ٧٩.

(٢) نفسه/ ٧٨.

(٣) نفسه/ ٨٣.

رابعاً: نقد المسرح الإسلامي:

يمكن أن نعطي صورة واضحة عن هذا النقد من خلال كتاب **المسرح الإسلامي روافده ومناهجه**[1] لأحمد شوقي قاسم، ولكننا مع ذلك سنحاول أن نشير إلى مقال: «شيء عن الموت ـ نحو مسرح إسلامي معاصر»[2] لحكمت صالح، و«دراسة: مسرحية **الجوع والكلمة**»[3] لمحمد رشدي عبيد.

١ـ أما الكتاب، وهو كبير الحجم (٤٣٩ صفحة) فيعالج المسرح الإسلامي من خلال العنوانات الآتية: (الدين والمسرح ـ الوثنية العربية والمسرح ـ الإسلام والفنون ـ بوادر تمثيلية في صدر الإسلام ـ القصص القرآني: تأملات في القصة في ضوء عناصر المسرحية ـ أهل الكهف المسرحية الرائدة للمسرح الديني ـ مسرح الجماعات الدينية ـ المسرح الرسمي ـ المسرح الخاص ـ المسرح المدرسي ـ الأزهر والمسرح ـ لغة المسرح الإسلامي ـ نحو مسرح إسلامي) ونظراً لكبر حجم الكتاب وتعدد الموضوعات التي تناولها، فإننا نكتفي بالعنوانين الأخيرين، لأنها أمسُّ رحماً بالعنوان الفرعي الذي وضعناه، ولأنهما في صميم النقد التطبيقي للمسرح الإسلامي، ولأن بعض العنوانات الأخرى تعالج المسرح بصفة مجملة في علاقته بالدين[4]، وبعضها يناقش مسألة المسرح الإسلامي من الوجهة التاريخية[5]، وبعضها الآخر يحاول أن يلتمس في القصص القرآني بعض ملامح وخصائص المسرح[6]، وبعضها يعالج مسرحيات سبق الحديث

---

(١) صدر عن مؤسسة دار الكتاب الحديث/ الكويت.

(٢) مجملة المشكاة ع٤ ـ ٦سنة ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦.

(٣) مجلة المشكاة ع٧، سنة ١٩٨٧.

(٤) أحمد شوقي قاسم: المسرح الإسلامي روافده ومناهجه: ص ٧ـ٤٩.

(٥) نفسه/ ٥٠ـ٥٦.

(٦) نفسه/ ٥٨ـ٩٠.

عنها عند غيره من النقاد؛ مـثل مسرحية **أهل الكهف** لتوفيق الحكيم، والمسرح الشعـري عند أحمـد شوقي في **مجنون ليلى** وعزيز أباظة في **قيس ولبنى**[١]، وبعضها استعراض للفرق المسرحيـة؛ كحديثه عن فرقة: إخوان عكاشة، وفرقة رمسـيس، وفرقـة فاطمـة رشدي، وبعـضهـا يعالج «المسـرح المدرسي»، وهو موضوع يمكن عرضه في أدب الأطفال[٢].

ويعالج موقف الأزهر من المسرح، ولا سيما المسرحيات التي كانت تريد أن تبني خلفية سوسيولوجية تاريخية للاتجاه الماركسي من خلال بعض الشخصيات الثورية في الإسلام، ويبرزها عناوين مثل (الحـسين أم لينين؟ ـ الأزهر وشيوعية المسيح ـ الإسقاط السياسي)[٣] فنجد الناقد يقول: «والإسـقاط السياسي أصبح ظاهرة تعددت في بعض الأعـمال المسرحـية المصرية التي أعـقبت مأسـاة يونية ١٩٦٧، وهي ظاهرة قد تكون عملية تزييـف وتزوير للتاريخ الذي تختفي تحت ردائه ألفـاظ وإيماءات مـعاصـرة، كمـا تُلوَى فـيـها أذرع المواقف والأحـداث والشخصـيات التاريخيـة، وذلك بقصد إخضـاعها لما يجري في أروقـة العصر الحـديث»، ويعلل لهذه الظاهرة تعـليلاً علمـياً ومـوضوعـياًّ بقـوله: «وظاهرة الإسقاط السياسي تنشـأ بصفة عامة نتيجة لأمور يقف على قمـتها أمران هما: الجبن والإفلاس . . الجبن في التـعبيـر عن فكر المؤلف وهدفه بصـراحة . . . والإفلاس من عنصر الابتكار وخلق الإطار العصـري الملائم للقصة أو المضمون المراد التعبير عنه»[٤].

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ١٦٤ ـ ٢١٨.

(٢) نفسه/ ٣١٥.

(٣) نفسه/ ٣٥٣ـ ٣٩٠.

(٤) نفسه/ ٣٥٥.

ويبقى من كل تلك العنوانات ثلاثة عنوانات هي: (مسرح الجماعات الدينية ـ لغة المسرح الإسلامي ـ نحو مسرح إسلامي)، ولكن حينما ننظر إلى محتويات الأخير نجد من بينها عنوان (الجماعات الدينية)[1]، بمعنى أن العنوان الأخير يتضمن إعادة لأحد العنوانين الآخَرَين، وهو «مسرح الجماعات الدينية»، ومع ذلك فهناك فرق في التناول، إذ نجده في العنوان الأخير يتحدث عن الجماعات الدينية من حيث هي جماعات تنشط في مجال المسرح، ويقدم لها بعض النصائح التي قد تدفعها إلى المزيد من الإنتاج، وبذلك كان النقد هنا توجيهياً محضاً، لا يعرض فيه لمسرحية محددة، وإنما يتحدث بصورة مجملة، كأن يقول: «إن كثيراً من مسرحيات هذه الجماعة على مستوى مشرِّف... كما أن رسالة الجماعة تفرض إعادة عرض المسرحيات... ولعل النجاح في إعادة عرض تلك المسرحيات يكون المنطلق نحو المزيد من الإنتاج الجديد الذي ينهل من القصص والتاريخ والتراث الزاخر بالقدوة الصالحة»[2].

أما العنوان الأول، فيتناول فيه التعريف بجماعة الإخوان المسلمين من جانب نشاطها المسرحي على يد عبدالرحمن البنا الذي يعده «الدعامة الأولى للفرق المسرحية التي احتضنتها جماعة الإخوان المسلمين، والتي كان لنشاطها شأو كبير في تاريخ المسرحيات الإسلامية»[3] كما يتناول مسرحية جميل بثينة لعبدالرحمن البنا مبرِزًا ـ من خلال حديثه عن الحوار ـ القيم الخلقية: «ولننظر إلى هذا الحوار السامي المعبر عن قمة التمسك بالخلق القرآني والسلوك الإسلامي والضمير الحي والعفاف والتقى والنقاء في لقاء المحبين (جميل وبثينة)»[4]، ثم

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ٤١٤.

(٢) نفسه/ ٤١٤ـ١٤٥.

(٣) نفسه/ ١٢١.

(٤) نفسه/ ١٢٤.

يوازن بين هذه المسرحية ومسرحية شوقي **مجنون ليلى**[1] وينتقل الناقد من هذه المسرحية إلى مسرحية **صلاح الدين الأيوبي**، فيلحظ خلوها من الشخصيات النسائية، ويثني على أسلوبها لما يتسم به من الفنية والروعة، فهي «عمل جليل ونموذج رائع يصور لنا ملامح من شخصية القائد الإسلامي الكبير، ويرسم لنا التيارات الخفية التي كانت تموج بها البلاد للإطاحة بحكمه، مستعينة بكل السبل حتى بأعداء الوطن والدين»[2]، ثم يمضي في عرض نصوص من المسرحية كما فعل مع المسرحية السابقة، بحيث يمكن أن نعدَّ كتابه هذا مرجعاً لمن يريد أن يبحث عن نماذج للنصوص المسرحية الإسلامية لطول المقاطع التي يجتزئها من المسرحيات، إلا أن ذلك كان ـ أحياناً ـ على حساب التحليل والنقد، ولعل عذر الناقد في ذلك أنه يرمي إلى التعريف بالمسرح الإسلامي أكثر من أي هدف نقدي آخر، فقد نجده في العنصر الثاني من دراسته لمسرح الجماعات الدينية يتناول «مسرح الشبان المسلمين»، ويعمد إلى أسلوب الإحصاء، مازجاً بينه وبين المنهج التاريخي، فيقول مثلاً: «ومن أوائل الخمسينيات سار على الدرب بتفوق واقتدار الفنان فؤاد الطوخي، والعالم الإسلامي أحمد الشرباصي، وقدما إنتاجاً وافراً من المسرحيات الإسلامية الكبيرة، التي تعد علامات واضحة في هذا المجال»[3]، ثم يأتي إلى عام ١٩٦١ ليتأسف للتوقف التام قائلاً: «ولكن من المؤسف أن يتوقف الإنتاج عند عام ١٩٦١ توقفاً تاماً، مما يجعلنا نضع أمامنا إحصائية بالإنتاج وزمنه على الوضع التالي:

أولاً: عشرون مسرحية إسلامية، وأربع عشرة مسرحية فكاهية اجتماعية من

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ١٢٥.

(٢) نفسه/ ١٢٩-١٣٠.

(٣) نفسه/ ١٤٣-١٤٧.

عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٤٩.

ثانياً: اثنتا عشرة مسـرحية إسلامية وست مسرحيات فكاهيـة واجتماعية في عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٩.

ثالثاً: مسرحيتان إسلاميتان في عامي ١٩٦٠ و١٩٦٤»[١].

ويتساءل، بعد أن يبين أنها تتفاضل قصراً وطولاً ووقتاً وأسلوباً عن الأسباب التي أدت إلى هذا «الهبوط ثم التوقف»، ويضع ثلاثة احتمالات: (ابتعاد عنصر شخصي فعال عن الجمعية هو محمد عثـمان ـ اختلاف نظرة الجمعية بعد تغيير قيـاداتها إلى طبيعـة العمل المسرحي ـ ركـود المناخ المسرحي العام في مـصر)، ويبدو لي أن الناقد قد تغافل عن السبب الحقيقي وهو الجو السياسي بعد الثورة المصرية التـي اتجهت نحو المنهج الاشـتراكي، وهو منهج مـعادٍ، بل ومـحارب للفكر والفن الإسلاميين، ولعله يقصد هذه الفكرة حينما قال: «أم يكون السبب مجتمعًا في هذه التـساؤلات وفي غيرها أيضاً؟»[٢] ويأخذ بعد ذلك في عرض المسـرحيات الـتي قدمـها الفـريق مثل مـسرحـية: **البطولة** للأسـتاذين أحـمد الشرباصي وفـؤاد الطوخي، ويورد مشهـداً من مسرحـية **صراع** لأحمد يامي وفؤاد الطوخي، ومشهداً من مسرحية **سلطان الطعام** للمؤلفين نفسيهما[٣].

هذا بالنسبـة إلى ما عرضـه تحت عنوان: «مسرح الجـماعات الدينيـة»، أما عنوان «نحو مسرح إسلامي» فقد تساءل فيه عن (مسرح إسلامي لماذا؟ . . . ما هو المسـرح الإسلامي؟) وعـرض في الوقت نفـسه لبـعض أساليب مـضايقـة الأجهزة الإعلامية للمسرح الإسلامي والشـعور الإسلامي قائلاً: «حينما نتذكر

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ١٤٧-١٤٨.

(٢) نفسه/ ١٤٨.

(٣) نفسه/ ١٥١، ١٥٤، ١٦٠.

احتفال التليـفزيون في أواخر الستينيات بذكرى المولد النبـوي الشريف، تسبقنا مرارة وأسى. وكأن المسؤولين في التلفزيون لم يجدوا ما يتناسب وهذه الذكرى إلا تقديم تمثيلية السهرة عن الشيوعي (جيفارا). . ولمدة أسبوع كامل ـ احتفال ـ بذكرى لينين زعـيم الشيوعـية»[1]، وهذا يبين من جـهة سبب توقـف المسرح الإسلامي بعد الخمسينيات، ويبين من جهة أخرى كيف ينتحر الشعب حضارياً نتيجـة الجهل والجاهلية، ويتـرجم بصدق سر المأساة الثـقافية وسـقوط الجانب الروحي في الإنسان العربي، ومن ثم السقوط الأخلاقي على مستوى الفن.

وعلى هذا الأساس كان الناقد قد عرض إلى علاقة البرامج التربوية والتعليم بالمسرح، وهذا أمر سنعود إليه في موضعه.

ولم يتوقف الناقـد عند هذه التساؤلات التي تجـمع بين تاريخ الأدب والنقد التوجيهي، وإنما عرض لمجموعة من القضايا الأخرى: (حوافز التأليف المسرحي ـ الحواريات في المناهج ـ مسرحية المناهج ـ إعادة النظر في المحظورات)[2].

أما عنـوان «لغة المسـرح الإسلامي»[3] فقـد عالج فـيه مـشكلة الفصـحى والعامية، ولغة المسرحية الإسلامية والأداء للفصحى ومرونتها، ويمكن أن نوجز رأيه في هذه المسألة بقوله: «وإذا كـان الهدف من معالجة المسرحيـات الإسلامية والتاريخية هو نشر التراث الزاخر بالعبر والحكم، وتقريبه من الأذهان للاستفادة منه، وليس الغرض إحياء الـتعبيرات القديمة التي أصبح المدى بيننـا وبينها بعيداً يحجبها عنا أستار كثيفـة، فليس من الصالح العام كشفها إلا في مجال البحث العلمي الدقيق، ذلك لأنه ليس من المعقول أن يوزع على الجـمهور بيان بمعاني

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ٤٠١.

(٢) نفسه/ ٣٩٨ـ٤٢٦.

(٣) نفسه/ ٣٩١ ـ ٣٩٧.

المفردات الواردة في العرض المسرحي»[1].

وجملة القول في هذا الكتاب: إنه يمكن أن يعد مرجعا أساسيا لتاريخ المسرح الإسلامي العربي ومشكلاته، ومرجعاً لمن يبحث عن نماذج لمشاهد من المسرح الإسلامي، ومرجعاً لمن يريد أن يطَّلع على الكم من هذا المسرح ويتعرف مدارسه، ولكن المؤلف، مع ذلك، لم يحلل من النماذج المسرحية تحليلاً وافياً إلا مسرحية **أهل الكهف** لتوفيق الحكيم، فضلاً عن اكتفاء الناقد بالحركة المسرحية في مصر دون غيرها من الأقطار العربية، مما جعل عنوان دراسته يمكن أن يكون فضفاضاً بالنسبة إلى المحتوى، إذ إن في غير العالم العربي أعمالاً مسرحية كثيرة لم يعرض لها الناقد[2]، هذا فضلاً عن إهماله النقد من الوجهة الجمالية، ولعل السبب يعود لسعة الموضوع، ومشكلة التواصل الثقافي.

٢ـ حكمت صالح في مقاله: «شيء عن الموت: نحو مسرح إسلامي معاصر»:

شيء عن الموت اسم لمسرحية قصيرة ضمن مجموعة **الجوع والكلمة** للأديب الناقد عماد الدين خليل، وناقد المسرحية هو الشاعر الناقد حكمت صالح، ولهذا نتصور مسبقاً أن النقد قد يكون جاداً وفنياً إسلامياً، لأن التصورين يستمدان من مشكاة واحدة.

وقد شوقني إلى هذه الدراسة كون مسرحية **شيء عن الموت** تدور أحداثها حول الجزائر والمغرب العربي وعلاقته بأوروبا، فنجد «الباخرة كاردينيا متوجهة

(١) المسرح الإسلامي روافده ومناهجه، ص ٣٩٦.

(٢) انظر: أبو الحسن علي الحسني الندوي: نظرات في الأدب ص ٨٨، وانظر علي نار: ملامح الأدب الإسلامي في تركيا، المشكاة ص ١٠٠ ـ ١٠٤ ع٧، سنة ١٩٨٧م.

من الجزائر إلى مرسـيليا تنقل مسافـرين منهمكين بالرقص والموسيقى واعـتباق كؤوس الخمرة والبيرة، على ظهرها الدكتور رباح أحمد المتخصص بعلم النفس متوجـهاً إلى جامعة ليـون لمتابعة بحوثه هناك، والشاب المغـربي الذي يلتقي به متوجهاً إلى الجامعة نفسها للتخصص في علم الاجتماع في بعثة للحصول على الدكتوراه». قائد السفينة إدريس يعلن من مكبرات عن ارتطام جزئي في مقدمة السفينة، فيـحث المغربي على دراسة ملامح وجوه المسـافرين . . . معاناة رعب الموت تعلو الصرخـات . . يرسم الدكتور الفنان لوحتـه الأولى . . يعلن قائد السفينة النبأ العظيم . . فيستبشر الركاب»[١].

ولهـذا نتسـاءل: هل وفق الكاتب والناقـد إلى فهم المجـتمع الجـزائري في علاقته هذه الشائكة؟ وهل وُفِّقا في معالجة الموضوع من الناحية الفنية والنقدية؟ وكيف تم ذلك؟

من الطبـيعي أن بحـثنا هنا هو «النقد المسـرحي»، ومن ثم فإن حـديثنا عن المبدع لن يكون إلا من خلال الصورة التي يقدمها الناقد بوصفه وسيطاً، إذ إننا في الحقيـقة بصدد ممارسة نقـد النقد، وهو يتطلب منا، من الوجهة الـعلمية، الاطلاع على النص المسرحي، ولكن ذلك يأخـذ منا جهداً كبـيراً، لذلك آثرنا الاكتفاء بالنص النقدي.

إن النص النقدي استـهله الناقد حكمت صالح بحديث مـجمل عن المسرح الإسلامي ليـعلمنا أنه «يكاد يثبت قواعـده ويركز دعائمه في حلبـة الصراع بين الاتجاهات المسرحية»[٢] وأن هـذا المسرح لأصالته وارتباطـه بالعـقيدة الإسلامية «يكون له جمهوره الذي ينتشر ليغطي مساحات واسعة من الشعب» وأن إسهام

(١) حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر: شيء عن الموت ص ١٠٠ المشكاة ع٤ سنة ١٩٨٥م.
(٢) نفسه/ ٩٩.

المبدع ـ عماد الدين خليل ـ في كتابة المسرح الإسلامي يأتي لبنةً وإضافة لها مكانتها لما يحتويه من عطاءات فكرية تعتمد الإسلام حياة ومنهاجاً[١]. ثم يناقش: عنوان المسرحية، مركِّزًا على كونه يتناول «شيئاً عن الموت» وليس الموت، ويعد ذلك «أكثر معقولية، وأقرب إلى الدقة من أن لو اختار الموت مطلقاً»[٢] ويأتي بعد هذا إلى تلخيص المسرحية بشكل موجز، ولكنه يعطي صورة عن فكرتها، وينطلق بعد ذلك في معالجة المسرحية نقداً أو تحليلاً، فيكشف علاقتها بملامح المسرح الكلاسيكي «من حيث الحرص على وحدتي المكان والزمان. . وتبني الفصحى كأداة للحوار، أضف إلى ذلك ما تهدف إليه من مبدأ أخلاقي أو التطهير». ولا شك أن هذه الموازنة ليست سليمة، لأن المبدع بصدد المسرح الإسلامي لا الكلاسيكي[٣]، غير أنه يستدرك ليستثني بعض العناصر؛ كغياب الجوقة، وانقلاب التراجيديا إلى كوميديا كاريكاتورية، مما يبين أن المبدع لم يلتزم «بعناصر مذهبٍ بعينه» ويبحث له عن مسوغ؛ «ذلك أن مسرحية كهذه كتبت لتقرأ أكثر من كونها كتبت لتمثل» فمسرحية من فصل واحد كهذه إنما هي أشبه بالقصة القصيرة»[٤].

يكشف الناقد بعد هذا عن المنهج الذي سيستخدمه في مواجهة النص المسرحي: «إننا نستطيع أن نجرب محاولة في تفسير المسرحية تفسيراً رمزياً»[٥].

وهكذا يشرع في تفسير الرموز، فيبين أن البطل الدكتور رباح رمز للمثقف

(١) المشكاة ع ٤، سنة ١٩٨٥م، ص ٩٩ـ١٠٠.

(٢) نفسه/ ١٠٠.

(٣) لمعرفة الفرق انظر مقال أحمد رحماني: المدارس الأدبية (نظرة جديدة) مجلة الرواسي ع ٩ـ١٠، سنة ١٩٩٣م.

(٤) نفسه/ ١٠١-١٠٢.

(٥) نفسه/ ١٠٢.

العربـي، الذي يواجه مشـكلات في ميدان البـحث الأكاديمي في ظـل تيارات الإلحـاد، والطالب المغربي رمـز للعـربي الذي سرعـان ما تذوب شـخصـيتـه الفكرية، والسفينة رمز لفرنسا، وقائدها إدريس ممثل للجالية الجزائرية، والشاب الفرنسي المتأنق المخمور رمز إلى جيل الحضارة الغربية المعاصرة[1]، ولكن الناقد يترك رمز البحر الذي كان يهدد الجميع بالغرق، ومن ثم فهو الرمز الأساس في المسرحية، يتركه دون مسوِّغ.

يناقش الناقد بعـد ذلك مشكلة «اللغـة»، فيكشف عن أهميـة اعتمـاد اللغة الفصحى في «إكساب النص مرونة تستوعب المنهـجية التي اتسمت بها المسرحية آداءً وتكنيكاً»[2].

ومن مناقشة اللغة ينتقل إلى مشكلة فنية أخرى هي «الانتخاب»، فيعد «مبدأ الانتـخاب من مـقومـات النجاح الدرامي» ثم يـحكم على المسرحـية بقـوله: «فالأقـوال تُنتَخب، والأفكار تُنتخَب، والموضـوع يُنتخَب، والشخـوص تُستَلُّ استـلالاً لتصـور مجتـمعـة في حوار موجـز مركـز هو بمثابة العصب لـلعمل المسرحي.. بواسطته يقترب الكاتب من جمهوره، فالحوار المسرحي عظيم الأثر في عرض الانفعالات والدوافع وتجسيـد الأفكار والتصورات من خلال التعليق والتحليل»[3].

يعالج الناقد بعـد ذلك «الحدث» فيبين افتقـاره إلى «الجدة»، ولكن يثبت مع ذلك للمبـدع قدرته في تحويل الموت إلى مـشهد مـرئي وموقف درامي، مكَّن الحركة من أن تجسِّد فكرة يحتويها الحدث.

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٢) نفسه/ ١٠٤.

(٣) نفسه/ ١٠٥.

وما دام الحدث يفتقر إلى جدة، فإن الناقد أرانا، لغرض الموازنة، نماذج من الأعمال المسرحية التي تناولت الفكرة نفسها، مثل مسرحية **سكة السلامة** لسعد الدين وهبة، غير أن المبدع عماد الدين خليل قد تميز هنا بخصائص منها:

١ـ الإسلامية: **شيء عن الموت** تشعرنا بالتصاقها بالمناخ القرآني من خلال رؤية ومنظور إسلاميين.

٢ـ الأخلاقية: إن التأكيد في شيء عن الموت يركن إلى الأخلاقية الراشدة والصفوة المختارة.

٣ـ اعتماد اللغة الفصحى: بينما كانت مسرحية **السكة** عامية اللغة، «تبرز الجانب الوجودي من أخلاقية بعض الشخوص» مما يصبغ هذا التصور «بمواقف عبثية ساخرة» تسقط فنيتها أحياناً عندما تلجأ إلى «النكتة» في موضوع كالموت.

ولم يكتف الناقد في هذه الموازنة بالجانب اللغوي والفكري وحسب، وإنما تناول كذلك الجانب الفني ليبين أن العملين يلتقيان «في تزاوج الكوميدي والتراجيدي، غير أن السكة أكثر كوميدية، الأمر الذي كاد أن يضفي على جدية المضمون بعضاً من الوهن»[١].

يتناول الناقد بعد ذلك مسألة «الوحدة العضوية» في مسرحية **شيء عن الموت**، فيبين من الناحية النظرية «أن من شروط المسرحية الناضجة أن تتوفر فيها الوحدة العضوية في نمو الحدث، وسرعة متوثبة باتجاه العقدة»، ثم يبرز الخلل من الناحية التطبيقية في هذه القضية، إذ إن الكاتب في رأيه قد استطاع أن يجرنا أحياناً خارج دائرة السياق، ويسحبنا قليلاً عن المجرى الرئيسي للحدث، فِعْلَ الروائي الذي يتشعب ليحيط بالأطراف ويلم بالفروع».

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

ولكن الناقد يعود ليبحث عن مسوغ فني أو موضوعي لذلك، فيلفت انتباهنا إلى أن « كاتبنا يستهدف من (التهامش) وضـع لمسات يدبج بها لوحته، ليضفي عليها أبعـاداً تضرب في جذورها إلى تاريخنا المجيد تارة، وإلى مـا هو مشرِّف من حضارتنا تارة أخرى، فهـو مثلاً يقدم لنا نماذج بشرية متميـزة لنتعرف إليها بمواصفاتها الإسـلامية الملتزمة، فهو في مـعرض حديثه عن البعثـة الدبلوماسية الجزائرية يديـر الحوار على لسانه القـائل: لا تخف عليهم، إنهم جـميـعاً من مجاهدي جبهة التحرير، وليست هذه هي المرة الأولى التي يلتقون فيها بالموت.. إنهم بقدرتهم علـى مجابهة المـوت صنعوا مصيـر أمتهم العـظيم، ثم ينفذ من خلال وصفـهم هذا إلى طرح طقوسيـة لها مردودها من التراث العـقدي على صعيد واقع التحرر السياسي[1].

ففي هذا النص ـ كما ترى ـ تسويغ لـلخروج عن «الوحدة العضوية» بوضع هوامش تاريخية من شأنها أن تخدم الفكرة والموضـوع، وتمنحه البعد الحضاري والإسلامي، وهذا جـميل، لكن الناقد لم يبين أن لجـوء المبدع هنا إلى «الواقع التاريخي المجيد» من حيث هو واقع غير متخيَّل، مما يضفي على المسرحية شيئاً من الجد، ومن ثم القدرة على التأثير والإقـناع، وإنما اكتفى الناقد بالإشارة إلى أنها ليست حشراً أو حشواً بقدر ما هي أشبه بالأجنحة الجانبية التي تحلق بالنص وتسمو به في آفاق الفكر ومراقي الفن النبيل[2].

ومما عالجه الناقد «الصراع»، فيـعلل ضرورته من الناحية النظرية بقوله: «إن التكنيك الذي يعتمد الصراع في المسـرح هو عنصر أساسي يشد المتلقي بوشائج التشويق، ويمنحه فرصة الانكشـاف، حيث تكمن روح الانفعال المتألق في أطر

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٦-١٠٧.

(٢) نفسه/ ١٠٧.

التكنيك الدرامي، وحيث يتولد الصراع من تحرك الشخصيات ونمو الحدث وصولاً إلى ذروته إلى العقدة»[1]. ثم يبين على المستوى التطبيقي أن الصراع كان محتدماً في هذه المسرحية بسبب «التضاد» القائم بين الأشخاص أفراداً أو جماعات؛ فشخصية الدكتور رباح روحية في إيمانها بالغيب، تقابلها شخصية المغربي المادية، أما التضاد بين المجموعات، فواضح في أعضاء البعثة الدبلوماسية الجزائرية[2].

ينتقل الناقد إلى عنصر «المفاجآت» ليطبق المنهج نفسه، فيبرز أهمية المفاجأة في نمو الحدث التمثيلي، ثم يكشف عن هذا العنصر في المسرحية، ثم يعالج عنصر «التصميم» نظرياً بوصفه باعثاً على المتعة ووحدة «الهندسة المعمارية للعمل المسرحي»، ويبرز ذلك على المستوى التطبيقي، ليعلمنا أن المبدع لم يوفق حينما أدخل حركاتٍ وأفعالاً غير منطقية، ضعضعت ديناميكية مواقف الحدث، وتعثرت في إقناع المتلقي، وأجهدته في تقبل لا منطقي[3].

يتناول الناقد بعد هذا «القيم النفسية» في المسرحية، مركزاً على أنَّ اختيار المبدع «الدكتور رباح» المتخصص في علم النفس بطلاً للمسرحية، سمح باستخدام المعرفة النفسية في التحليل، مثل «توظيف اللاوعي» «التضاد» في التشاؤم والتفاؤل، ازدواج الشخصية وانشطارها. والناقد يثني على الكاتب هنا لقدرته على الحفاظ على «السياق الفني في التعامل اللغوي الذي مارسه الدكتور رباح، فلم يكتف في المصطلحات الخاصة بعلم النفس كي لا يفقد العمل الأدبي طابعه ورواءه»[4].

---

(١) الرواسي ع ٩-١٠، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٧.

(٢) نفسه/ ١٠٨.

(٣) نفسه/ ١٠٩.

(٤) نفسه/ ١١٠.

إلى هنا ينتهي القسم الأول من الدراسة، ويبدأ القسم الثاني ليعالج عدة مشكلات في غاية الأهمية، مثل: لحظات تحقق الشاعرية في العمل المسرحي، والصورة الشعرية، والتقمص والمآخذ، ولعله وقع في شيء من التكرار بالنسبة إلى مسألة اللغة على الخصوص، ونوجز ذلك في:

أ ـ الصورة الشعرية: يلحظ الناقد على المستوى النظري أن «لغة المسرح غير لغة الشعر.. وأن النهج الدرامي بعيد عن الغنائية في خطوطه الرئيسية»، ولكنه يستدرك أن المسرحية فن قد يحتوي على مشاهد عاطفية، وعندئذ يحسن أن «يتشرب النص المسرحي روحًا شاعرية متوقدة»، ومن هنا يسوغ للكاتب عماد الدين خليل ما يكتنف مسرحيته من لغة شاعرية وصور شعرية، كقوله: «إن ظاهرة الموت كالضوء تماماً تحمل الوجهين معاً: ما يُرى وما لا يُرى»[1] ولكن اللافت للانتباه أن الناقد لم يحلل أبعاد الصور التي استخرجها من المسرحية، فهذه الصورة مثلاً تكثف أمرًا عقدياً في غاية الأهمية، يمكن للناقد ـ لو حللها ـ أن يكتشف قدرة المبدع على توظيف الرؤية الإسلامية التي يتكامل فيها الحسي مع الغيبي عن طريق الصور التشبيهية البسيطة التي من شأنها أحياناً أن تعين، كما يقول أبو هلال العسكري، على «إخراج ما لا يحس إلى ما يحس.. وما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ... وما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة ... وما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها»[2].

ب ـ التقمص: وقد لاحظ الناقد كذلك أن المبدع قد جعل الدكتور رباح بطل المسرحية يتقمص شخصيته هو، فهذه الشخصية ـ كما يقول الناقد ـ «فيها

(١) حكمت صالح: فن المسرح الإسلامي: شيء عن الموت: القسم الثاني ص٨. المشكاة ع ٥، ٦، سنة ١٩٨٦م.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣.

من وجوه الشبه الكثيرة بينها وبين المؤلف كاتب النص»[١].

ولكي يبين الناقد ظاهرة «التقمص» هذه، فقد عـمد إلى كتابات عماد الدين خليل الفكرية، ولا سيما كتابه **التفسير الإسلامي للتاريخ** ليحضر نصوصاً يستشهد بها على أفكار محددة، ثم يعود إلى المسرحية ليوازن بين الأفكار التي دارت على لسان البطل، والأفكار التي يؤمن بها عماد الدين خليل، وينتهي إلى الحكم التالي: «إن أغلب هذه المواقف والأفكار التي طرحها الدكتور رباح إنما هي انعكاس للمؤلف نفسه، وما المقطع الذي أوردناه قبل قليل من المسرحية إلا صدى لأفكار المؤلف»[٢] ويعبر عن الأمر نفسه مرة ثانية مع شيء من التدقيق بقوله: «إن مجمل آراء المؤلف في الموت في هذه المسرحية إنما هو جزء من تصوراته وتأملاته في هذا الخضم العميق، وللقارئ الكريم أن يستزيد من التفصيلات بمراجعة فصل التمزق والموت في كتابه **في النقد الإسلامي المعاصر**»[٣].

ولا شك أن الالتفاتة النقدية التي تكون من هذا النوع قليلة في نقدنا، وهي في غاية الأهمية، ولكن الناقد لم يكشف لنا عن الفائدة من هذه الموازنة بين أفكار المبدع المجردة والأفكار التي يختفي فيها وراء الشخصيات، إذ تصبح الشخصيات عندئذ أقنعة، وربما يؤدي ذلك إلى أن تفقد المسرحية الموضوعية، وتطغَى عليها الذاتية عندما يضطر الكاتب الذي نلحظه مثلاً في روايات نجيب محفوظ الذي كان «يريد امرأة متحررة من كل التقاليد التي أخذتها عن الدين والقيم الاجتماعية الشرقية، تكون غايتها الانطلاق من قيود التقاليد، وهذه هي

(١) في المسرح الإسلامي شيء عن الموت، ص ٨٣ المشكاة ع٥، ٦ سنة ١٩٨٥م.

(٢) نفسه/ ٨٤.

(٣) نفسه/ ٨٥.

المرأة التي عني بها نجيب محفوظ وناصرها في رواياته»[1].

جـ ـ المآخذ: بعد هذا يقف الناقد على المآخـذ التي يُقوِّم بها اعوجاج النص ويوجِّه بهـا الكاتب والقارئ على حد سواء، ونوجـز هذه المآخذ في: (الموقف الإسلامي ـ أسماء الأعلام ـ مشكلة اللهجة).

١ـ الموقف الإسلامي: أما بخـصوص الموقف، فيرى أن اعتمـاد الكاتب فلسفة العلم الحديث في التفكير بحيث يجيز إجراء التجارب على الناس أمر غير إسلامي لأن «المنظـور الإسلامــي ومنطوقـه يرفض إنسانياً وأخلاقيـاً أن تُجرَى مثل هذه التجارب على ركاب سفينة آمنين، يريهم الموت بأم أعينهم ليجمع معلومات كمادة لأطروحة الدكتوراه، بحجة دراسة ردود أفعال عينة اجتماعية تجاه واقعة الموت»[2].

٢ـ إغفال البـحث والتأمل في طبيعـة الموت في حين كان العنوان شيء عن الموت يوحي بذلك.

٣ـ استخدام المبدع لأسماء الأعلام دون مراعاة المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحيـة، وهو الجزائر، التي يتميـز أسماء الأعلام فـيها نوعاً من التـميز عن المشرق.

٤ـ عدم استغلال «اللهجة الجزائرية الدارجة ليضفي على النص والحوار شيئاً من المحلية»، غيـر أن الناقد يوضح أنه «لا يطالب بالتعامل مع العامـية كأداة، إنما نعني أن هناك مفردات وتعابير شائعة جداً في الاستعمالات الحياتية واليومية هي شديدة الالتـصاق بالفصحى، وكـان جديراً أن يبرزها ليـوضح القرب بين الفصحى والعامية»[3].

---

(١) السيد أحمد فرج: أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٣٨.

(٢) في المسرح الإسلامي .. ص٨٦ المشكاة ع ٥، ٦، سنة ١٩٨٥م.

(٣) نفسه/ ٨٩-٩١.

وبعد، فهذا هو النص النقدي الطويل الذي عالج فيه الناقد الشاعر حكمت صالح ببراعة مسرحية **شيء عن الموت** للأديب المسرحي الشاعر الناقد عماد الدين خليل، وقد اتسمت هذه المعالجة النقدية بالشمول والانطلاق من التصور الإسلامي الطليق والقدرة الفائقة في أسلوب المقارنات والموازنات، والاهتمام بالتصور الإسلامي لإبراز ملامحه في المسرحية بنفس الاهتمام الذي يستهدف المشكلات الفنية التي قلما يعالجها نقاد المسرح، مثل: الوحدة العضوية، والحوار، واللغة ومناسبتها للموضوع، والجمع بين المصطلح المعاصر والقديم كما في قوله: «المنظور الإسلامي ومنطوقه».

وقد ساعد الناقد ما يتمتع به من حس شاعري، إذ هو ـ كما نعلم ـ من الشعراء الإسلاميين المتميزين كما رأينا من قبل، على أن يعالج الصور الشعرية في المسرحية، كما ساعدته على التحكم في العمل النقدي تحكماً جيداً.

٣ـ محمد رشدي عبيد: دراسة مسرحية: **الجوع والكلمة** للدكتور عماد الدين خليل، وهذه الدراسة لم تكن في الحقيقة في مستوى الدراسة السابقة، فهي موجزة شديدة الإيجاز مع أنها تناولت المجموعة كاملة «الجوع والكلمة» التي تحتوي على مسرحيات قصيرة، منها: **شيء عن الموت** التي رأينا قبل قليل معالجتها نقداً وتحليلاً.

ودراسة محمد رشدي عبيد استهلها بمقدمة تحدثت عن صورة المسرح الإسلامي كما يتصوره، وعن دور «علي أحمد باكثير» في بلورة هذه الصورة التي عمّقها بعد ذلك عماد الدين خليل بأكثر من تسع مسرحيات، منها: **المأسورون**، **معجزة في الضفة الغربية**، **الشمس والدنس**، **الجوع والكلمة**. . (١).

(١) محمد رشدي عبيد: دراسة مسرحية الجوع والكلمة ص ٣٠ مجلة المشكاة ع٧سنة ١٩٨٧م.

ثم انتقل إلى الحديث عن مسرحية **الديدان البشرية**، فأشار الناقد إلى فكرتها الرئيسة، مـعتمداً على فكر مـالك بن نبي في تحليل الجانب الفكري، ثم ناقش لغة المسرحية التي كانت «تترجم هشـاشة شخوصها»، وبين أن المبدع يقدم الحل «الحل الحتمي هو في الصـفة الأخرى، صفة الإيمان بالله واليـوم الآخر»، وقد أجاد في اعتـماد الفكر الاجتمـاعي الإسلامي في تحليل المسرحيـة، ولكنه كان موجزاً شديد الإيجاز.

ثم يعالج مسرحية **الجوع والكلمة**، فيحدثنا عن الصراع؛ ففي مسرحية الجوع والكلمة صراع حركي بارز في نفس البطل يونس عبد الرحمن بين كرامة الذات وضرورة الحـياة، بين نداء القـيم الروحيـة وبين غريزة البـقاء، وعاطـفة الأبوة والمودة الزوجية.

ويلاحظ أن الحـوار في هذه المسرحـية «مـتـساوق»، واللغـة أنيقـة، وخط المسرحية خط الواقعية الإسلامية التي تتعامل مع الإنسان ذي النفس اللوامة التي تعاتب البطل في المسرحية على خضوعه لقانون الغريزة في لحظة ضعف.

ويبرز علاقة الحوار بالتوتر النفـسي والصراع: «فكلما تعمق الصراع الدرامي وتدخلت شخوص عمـيقة أو مثيرة لتأجيـجه ازداد توتر البطل وخصب حواره الداخلي مع ذاته نقداً أو تبريراً»[1].

وينتقل إلى مسرحية **شيء عن الموت**، فيصف المسرحية بأنها «نفسية فلسفية، تعرض مـواقف بشرية مـتغـايرة من ظاهرة الموت، يتمـيز بينها مـوقف البطل الإيجابي الذي تمرس بمجابهة الموت في ميادين الشرف».

يحدثنا بعد ذلك عن أبطال المسرحية رباح الجزائري، ومجاهدي جبهة التحرير

(١) المشكاة ع ٧، سنة ١٩٨٧م، ص ٣٤-٣٥.

الوطني، والشاب المغربي الذي مثل موقف المخدوع بظاهر العمل والمبهوت بنتائج المختبر» والشاب الفرنسي الذي كان «أكثر النماذج تهافتاً، فهو الشاب المتأنق الذي يغطي خواءه الروحي بأناقة مصطنعة»(١).

ويلاحظ الناقد بعد ذلك أن المسرحية فنياً كانت متماسكة البناء، متلاحمة الجسد العضوي، تجمع إلى رشاقة اللفظ ورهافة التعبير النثري وغنائيته، عمقَ المضمون والدلالة الروحية وشدة إيحاء المعنى، وأنها قد استخدمت الصراع المبني على «أساس التوتر المثير بين غريزة البقاء وسطوة الحدث القدري الصارم».

ويبين كذلك أن هذه المسرحية غنية، وقد كان بالإمكان أن «تتنامى وتتبلور وتصبح فصولاً متعددة»، وذلك ـ في رأيه ـ يزيد «تعبيرها عن هذه الصور الداخلية المعتملة في الوعي والروح تأنقاً وغنى»(٢).

وينهي الناقد دراسته باعتذار: «هذا ما يتسع له مجال عرض موجز للكتاب لا يغني القارئ عن قراءته، ولا الناقد المسرحي عن تحليله وتقويمه»(٣).

ولعل هذا الاعتذار يبين أن العنوان غير مطابق للمقال، فالمقال كان عرضاً موجزاً وإن لاحظنا عليه شيئاً من التركيز والجدية التي لم تُستَثمر استثماراً كاملاً لتعطي معنى أعمق للعمل النقدي الإسلامي، ولم يكن المقال دراسة كما أشار العنوان.

على أن ذلك لا يمنع من أن نعد المقال محاولة نقدية تطبيقية إسلامية، إذا لم تعط الكثير بخصوص العمل النقدي، فقد أعطت شيئاً عن المسرح الإسلامي المعاصر، قد يكون دافعاً للقراءة، وهذا هدف من أهداف النقد في كثير من المقالات كما يتجلى في كتابات طه حسين مثلاً.

(١) المشكاة، ع ٧، سنة ١٩٨٧م، ص ٣٦-٣٧.

(٢) نفسه/ ٣٧.

(٣) نفسه/ ٣٨.

خلاصة القول في النقد المسرحي

إن النصوص التي اعتمدناها لدراسة النقد المسرحي لا تكفي للحكم على هذا النقد الإسلامي أو التعـريف بطبيعته، ولكن تنوُّعَهـا ـ كما رأينا ـ أدى إلى أن صار الحديث يشمل البحث عن الإسلاميـة في المسرح الذي أنتج تحت المظلة الإسلامية، ولم يكن أصحابه يلتزمون الخط الفكري الإسـلامي، وإنما يخلطون القيم الإسلامية بغيرها نتيجة اضطراب الفضاء الفكري الذي كانوا يتنفسون فيه، ويشمل كذلك نقد المسرح الغربي لبـيان الفوضى الفكرية التي يعيـشها الإنسان الغـربي، ونقد المسرح الإسلامي الذي ينبثق عن التصور الإسلامي الواضح، لغرض تقـييمه فنياً، وتعميق تجربته النفسية والفكرية والفنية، وهذه الأنواع أعطت نماذجَ حاول البحث أن يحللها ويدرسها بشيء من التفصيل، وهناك ثلاثة ألوان أخرى لم نعرض لها، منها:

١ـ نقـد الاتجاهات المســرحيــة في العالـم العـربي، كالدراســة التي قام بــها مصطفى رمضان حول الاتجاهات الأساسـية في مسرح الهواة بالمغرب[(١)]. فهذا المقال كـان يستـهدف إبراز الاتجاهات الأســاسية في المغـرب، وهي عنده ثلاثة اتجاهات(المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث، والمسرح الفردي) وهذه الاتجاهات الثلاثة تختلف من حيث قربها وبعدها من الخط الإسلامي؛ «فالتراث في المسرح الثالث مثلاً، لا يقتصر على ما هو عربي إسلامي، بل إنه كل التراث الإنساني»[(٢)] غير أن الناقـد يرى أنه مع بدايات الثمانينيـات ظهرت حركة مســرحية مشـبعة بالفكر الإسلامي تعتمد المسرح وسيلة لـنشر الوعي الإسلامي الصحيح، وتنتقد الطروحات الإيديولوجية الغربية[(٣)].

(١) مصطفى رمضان: الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب ص ٦٨: مجلة المشكاة ع٤سنة ١٩٨٥م.

(٢) نفسه/ ٧١.

(٣) نفسه/ ٧٢.

٢ـ النقد الذي نجده موزعاً ضمن دراسات معينة تعتمد النقد الموضوعاتي، الذي من شأنه أن يتتبع الفكرة والموضوع، بغض النظر عن اللون الأدبي، فنجد في الفصل الواحد استشهادات من الشعر والرواية والمسرحية، ومثال ذلك ما يلحظ بخصوص كتاب **الإنسان في الأدب الإسلامي** لمحمد عادل الهاشمي، إذ اعتمد المسرحيات التالية **إمبراطورية في المزاد العلني** لعلي أحمد باكثير، **وأديب** لتوفيق الحكيم، **والبعد الخامس** لأحمد رائف، **الدنيا فوضى** لعلي أحمد باكثير، **والزيتونة** لخالد الشواف، **وعالم وطاغية** ليوسف القرضاوي، **واللحظة الحرجة** ليوسف إدريس، **والمأسورون** لعماد الدين خليل، **وهاروت وماروت** لباكثير(١).

٣ـ النقد القائم على الاختيارات: وهذا النمط من النقد قليل، بسبب طول النصوص المسرحية بالنسبة إلى النصوص الشعرية أو القصة القصيرة مثلاً.

وخلاصة القول: إن النقد الإسلامي في مجال المسرح يحتاج إلى مزيد من العناية، وإلى شيء من الجد أكثر مما رأينا، ما دام الأدب الإسلامي يحمل رسالة نرى أن المسرح قد ينهض بها أكثر من أي لون من الألوان الأدبية الأخرى عدا أدب الأطفال كما بحثه نقاد كثيرون مثل: نجيب الكيلاني(٢)، وعيسى أمين صبري(٣) ومحمد محمود قرانيا(٤).

ونلاحظ أن هذا النقد جمعنا بعضه من الكتب، وبعضه من المجلات، وهذا يعني أن المسرح في أمس الحاجة إلى مؤلفات نقدية في هذا المجال خاصة،

(١) محمد عادل الهاشمي: **الإنسان في الأدب الإسلامي** ص: ٢١٨، ٢٢٣، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٧، ٢١٦، ٣٣٣، ٣٤٦، ٣٦٦، ٣٨٣، ٤٢٠، ٤٤٢، ٤٥٥، ٤٦٢، ٤٧٨، ٤٨٤.

(٢) نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، مؤسسة الإسراء والمعراج للنشر، قسنطينة.

(٣) عيسى أمين صبري: نحو أدب إسلامي للأطفال: (مجلة) مجلة الأمة، ع ٣٩، سنة ١٤٠٤هـ.

(٤) محمد محمود قرانيا: فن الكتابة للأطفال، مجلة الفيصل، ع ٩٦.

تعالج النصوص معالجة متأنية ومفـصلة وعميقة، لتعطي المسرح نفساً أقوى في المضمون والشكل.

وقد يلحظ الـبحث أن كل النصوص التي درسـناها لم نجد فيـها نصـاً يهتم بالمناظر، فقـد عولجت المسرحيـات من جهة القـيم الإيمانية والإسلاميـة واللغة والحوار والحبكة والشـخصيات، وحتى من جـهة الوحدة العضـوية والتصوير، ولكن لم نعثر على من يُعنَى بالمناظر، كما لو أن المسرحية لم تكتب لتمثل، مع علمنا أن المسرحـية تفقد مـعناها إذا لم يتحرك أشـخاصها على منصـة المسرح ويحركوا معـهم الجماهير، لاسيما وأن المناظر في المسـرح المعاصر لم تعد هي تلك المناظر الثـابتـة في المسرح الكلاسـيكي[1]، وأكـثر من ذلك وأحـوج إلى المناظر المتغيرة الفن المسرحي الإسلامي للأسباب التالية:

أـ الفترة التاريخية الكبيرة التي يستمد منها شخصياته الرمزية.

ب ـ طبيعة التصور الذي ينبثق عنه ويحمله كرسالة.

جـ ـ ضرورة إدخال الزي الإسـلامي والجاهلي في حياة الشخـصيات لتكون تعبيراً عن المقاصد الفنية.

د ـ الاختلاف القائم بين جاهلية القرن العشرين وجاهلية ما قبل الإسلام.

هـ ـ ضرورة إغناء خـشبة المسرح بالمناظر المـعبرة، التي تعين على التخـييل والإيصال والتأثير.

* * *

(١) فردب، ميليت، جيرالدايس بنتلي: فن المسرحية، ص ٤٩٨-٤٩٩.

الخاتمة

تقويم ونتائج

تحدثنا في ضوء هذا البحث عن الأسباب التي عملت على تكوُّن موضوع النقد الإسلامي، وعن الكيفية التي تأسس عليها قديماً وحديثاً، وعن المفاهيم النظرية التي يطرحها، وعن التصور الذي ينبثق عنه، والقضايا الأدبية التي يعالجها في ضوء هذا التصور كالواقعية والالتزام والوظيفة الأدبية والأصالة والحداثة، والمنهج وعلاقته بمسألة أسلمة العلوم الإنسانية، ومشكلات المصطلحات وما تختزنه من خلفيات ثقافية. كما تحدثنا عن النقد التطبيقي الإسلامي المعاصر الذي جرى حول الألوان الأدبية الثلاثة: الشعر، والقصة، والمسرح.

والآن يمكن أن نتساءل: هل بالإمكان أن نقوّم هذا النقد؟ وهل يمكن أن نرصد النتائج التي حققها هذا البحث الذي كان يستخدم المنهج المتكامل الذي يراوح بين الاهتمام بعالم الأفكار وعالم الأشخاص، ويعتمد التحليل حيناً والوصف حيناً آخر، لكي يحقق أكبر قدر من المرونة التي تسعف الباحث ليكتشف أغوار المجهول؟

من الصعب أن يقوِّم الإنسان عمله، أو يحصر نتائجه في خاتمة، ولكن ما لا يدرك كله ينبغي ألا يترك ـ على الأقل ـ جله كما يقال، ولذلك سنعمد إلى هذه المهمة الخطيرة يحدونا في ذلك أملنا في أن نعطي عن النقد الإسلامي المعاصر صورة واضحة المعالم.

إن النقد الإسلامي ينطلق من مرجعية فكرية متميزة، تمثل ماضيه بالقدر

الذي تمثل أسســه وأصالته، ويســتشرف مـشروعاً حـضارياً ينبثق عن التـصور الإســلامي الذي ينبـثق عن الوحي، ويتـصف، من ثَمَّ، بالشـمـول والكمـال والاستغناء عن غيره من التصورات، ويرفض النظرة الأحادية التي تقصر البحث على الأداة البسيطة التي تعجز عن حل مشكلات الحياة، والأدب الذي يعبر عن الكون والإنسان والحـياة، ولذا يستنكف هذا النقد عن المنهج التـجزيئي، لما في الأحادية والتجزيئية من نقص يمنعهـا من فهم طبيعة الأدب في صورتيه (الأدبية الخلقية، والأدبية الجمالية).

ومن هنا تختفي في منهج النقد الإسلامي لغة «الفن للفن» لتقوم مقامها لغة «الفن للإنســان» وتختـفي لغة «الفن للحـياة» لتـحل محلهـا لغة «الفن للدنـيا والآخـرة»، ولذلك وجـدنا نظرية الأدب الإســلامي تعنى بأدب الرســالة الذي يضع أدب الأطفال في مقدمة ما يبـحث، ذلك الأدب الذي يبرز القيم الإسلامية الرشيدة، ويعكس ـ كما يقول عيسى أمين صبري ـ خفايا الأنفس المتعطشة إلى حب الفرسان الذين داست سنـابك خيولهم جباه الطغـاة والجبابرة، ويوقظ في الإنسان حس المسؤولية كَلَبِناتٍ تنتظر دورها في القيام بالخلافة في الأرض.

ولقد لاحظ البحث أن هذا النقد ـ على مـستوييه: النظري الذي يبحث في الماهيات والوظائف ومسائل المناهج، والتطبـيقي الذي يتغلغل في أعماق النص الأدبي ـ قد تجدد مقترناً بتجدد الحركة الإسلامية الحديثة، ومن ثم كانت المشكاة التي يستضيء بها هي الإشعاع القرآني الكريم والسنة النبوية المطهرة، كما كانت الفلسـفة التي يتكئ عليـها هي جـهود المفـكرين المصلحين الذين انبثـقت عن جهودهم نظريات جـديدة في الإصلاح والتغيير، مثل الأفغاني ومحمـد عبده والمودودي وابن باديس والشيخ بيوض والإبراهيمي.

وعليه، فلمَّا كـان الإيمان الذي يضيء سبل التفكير ينبثق أسـاساً من القرآن والسنة، فإن النظرية النقـدية كانت قد وجدت فـيهما المرجـعية الكافية لـتأطير النظرية وإغنائها بتصور شامل وعميق، تجلَّى فـي جهود سيد قطب، ولا سيما كتبـه النظرية، مثل **مقـوِّمات التصـور الإسلامي**، و**خصـائص التصـور الإسلامي** ومثل تفـسيره **في ظلال القرآن**، كمـا تجلى في إنتاج من سـار على دربه، مثل محمد قطب، وعماد الدين خليل، والندوي، ونجيب الكيلاني.

لذلك يمكن القـول بأن ما أنتج في هذا المجـال على المستـوى النظري شيء فريد من نوعه، لأنه يتميـز فعلاً ـ بسبب يقينيات مرجعيـته ـ عما ينتج من نقدٍ شرقاً وغـرباً، في ضوء الفلسفـات الوضعية التي تـرواح بين اللائكـية والإلحاد حيناً، وتستند إلى الفكر الديني المسيحي أو اليهودي أو البوذي حينًا آخر.

ونحن إذ نقول ذلك، نعـرف أن من الأمم من يصفنا بالاستعـلاء والغرور، وربما بالجهل لما أنتجتـه الحضارة الغربية المعاصرة في مـجال النقد، لذلك نؤكد أننا لا نعني عظمة ما أنتج، ولكن نقـصد عظمة وجلال المرجعيـة التي يتحرك في ضوئها نشاط هذا النقد، الذي لا يزال يتـعثر بعض الشيء، ولا سيما على المستوى التطبيقي؛ فهذه المرجعـية هي وحدها التي تصلح قاعدة للتنظير وإنشاء التصورات الأكثر ملاءمـة لرسالة الأدب، لأنها ـ اليوم ـ هي وحدها التي تحمل بين طياتها الحقيقة الكاملة عن الوجود.

قد يسعفـنا هذا التصور على توجيه نظرية الأدب ونقده نحـو شاطئ النجاة بعد أن رأينا سـفينتهمـا في الغرب توشك أن تغرق، وقـد قدم الدكتور عـماد الدين خليل في كتابه **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر** خير صورة لفلسفة الأدب المعاصر على تعدد مدارسه.

ولعلنا يمكن أن نقول: إننـا، بفضل هذه المرجعيـة، يمكن أن نلحظ الهلهلة

التي قـد تعتـري أحياناً الـنقد الإسـلامي في نشاطه الذي يحـاول أن ينظر للفن والجمال فـي ضوء التصور الإسـلامي دون أن يتخلص من تبعيـة الفكر الغربي، ويبدو ذلك جلياً حتى في اختيارات كبار المنظِّرين مثل محمد قطب وعماد الدين خليل ونجيب الكيلاني، إذ ضمَّن الأول كتابه القيم **منهج الفن الإسلامي** اختيارات غير إسلامـية، ووضعها تحت عنوان إسلامي، وسار الآخـران على هديه، فوقعا فيمـا وقع فيه، فهما في الحـقيقة ذهبا ضـحية الاتباع لسنةٍ سنها مـحمد قطب، أرجو ألا تزيد في الانتشار لما لهـا من أثر سيِّئٍ في إنشاء نظرية للأدب الإسلامي الخـالص النقي، ولأنهـا تتناقض في تصـوراتهـا مع المبـدأ الأسـاس في النقـد الإسلامي وهو «العقيـدة»، فتحكيم الذوق الأخلاقي العام يصلح لتـوجيه القراء نحو الآداب العالميـة السامية، ولكنه لا يصلح بحال لإنشـاء نظرية خاصة للأدب الإسـلامي، وقد شـعر الدكـتور نجـيب الكيـلاني بذلك وهو يختـار نصوصـه القصصية والمسرحية فقال: «إذْ نقـدم لنجيب محفوظ هذه القصة القصيرة **نصف الدين** لا نزعم أن هذا التقـديم وتلك الأحكام إنما تشمل كل إنتـاجه، بل حكم جزئي على أثر فني واحد من آثاره العديدة التي قد تتشابه وقد تختلف»[1].

وقد نجم عن تميُّز التـصور الإسلامي عن باقي التصورات خصـائص جمالية لاحظها بعض النقاد وخـفيت عن بعض، ذلك لأن ارتباط المضمون بإسـلامية الشكل أضـحى من البـديهيـات، يقـول محـمد إقـبـال عروي بشـأن الأدباء الإسلاميين: «إن هؤلاء الأدباء يمتاحون على مسـتوى الرؤية من الإسلام، فمن البديهي أن تتبلور تلك المفاهيم وتؤثر في العمـلية الإبداعية، وهذا ما لم يدركه لقاح . . »[2].

---

(١) الإسلامية والمذاهب الأدبية ص١٨.

(٢) حضور الأدب الإسلامي: مجلة الأمة ص ٤٧ ع ٦٦/ ١٩٨٦م.

ومن هنا كان البحث يتابع بدقة مشكلة الترابط بين الشكل والمضمون في الأدب الإسلامي كما تعرضه نظرية الأدب الإسلامي، ولاسيما في دراستنا لمفهوم الأدب الإسلامي في النقد المعاصر، فقد بيَّنا نقاط التقاطع والتطابق بين الأدب الإسلامي وغيره من الآداب، وفرقنا بين الأدب الديني والأدب الإسلامي كمفهومين، وعرضنا لسمات الأدب الإسلامي كالعقيدة والالتزام والواقعية والعضوية والغائية والأخلاقية والإنسانية والجمالية والتصويرية والتفاؤلية.

كما نجم عن تميز التصور خصائص ومقومات فكرية تعدُّ من كبريات القضايا التي تميز الأدب الإسلامي من حيث هو فهم للكون والحياة: كالألوهية، والإيمان بالقيامة، والكتاب، وقد كان لتلك المقومات أثرها في تحرير العقل والتجربة الفنية من التبعية والتغريبية التي سقطت فيها أقلام غير الإسلاميين. وقد تبين لنا من خلال ذلك أن هناك علاقة أكيدة بين مفهوم العمل الصالح والتصور، وهما اللذان تشير إليهما الآية من قوله تعالى: ﴿**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾**﴾ [الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧].

ولما كان النقد الإسلامي يربط هذا الربط بين الشكل والمضمون والأديب حتى لَيُعدُّ الأدبَ عملاً صالحاً أو فاسداً، فإن ذلك كان يقتضي التعرض لمفهوم الجمال في هذا النقد، فوجدنا عندهم جمالَين: جمال الظاهر وجمال الباطن، وقد اتضح أن المعاصرين كانوا يتمثلون في ذلك خطى الأقدمين كالغزالي وابن قيم الجوزية، ويربطون مفهوم الجمال بالحضارة، حتى لنجد مالك بن نبي يصوغ القضية بشكل معادلة هي: (الحضارة = المبدأ الأخلاقي + الذوق الجمالي).

ولكن عندما تأملنا تلك المفاهيم كما تجلت عند القدماء والمعاصرين على حد سـواء، وجدناها تصـدر عن النص القـرآني بوصفـها مـرجـعيـة تحدد الفـهم الإسلامي للجمال، ومن ثم كانت المقولة: «ينبوغ الجمال في العمل الفني يظل هو العقيـدة الإسلامية» أساسـية، ليس عند عدنان رضا النحوي الذي صـاغها هكذا فقط، ولكن عند جمـيع متأملي الجمال من الإسـلاميين الذين ذهبوا إلى ربط سمو الفن الإسلامي بسمو فهم الجـمال، من حيث هو جامع بين المقاصد والمتعـة، ومن ثم كان البـحث مدفوعـاً ليعـرف المثل الفني الأعلى عند هؤلاء النقاد، وقد تبين أن الإنسان يعيش بين المثل الأعلى ومثل السوء، وبذلك يكون واقعياً، فيسمو أحياناً حـتى لتغار منه الملائكة، ويهبط أخرى حتى لتستنكف منه الشياطين، وهو في كل ذلـك إن كان فناناً سينتج فنا يتطابق مع واقعـه العقدي والجمـالي كفرد لا كأمـة، مما جعل إمكانَ وجود أديب مـاركسي في مجـتمع إسلامي والعكس صحيحًا.

وقد برز على سطح الدراسة الجمالية «نظرية التـصوير الفني» التي كتب فيها سيد قطب كثيراً حتى لفتت نظر بعض النقاد، فألف في ذلك صلاح عبدالفتاح الخالدي **نظرية التـصـوير الفني عند سـيـد قطب**، ولكنا كنا قـد تسـاءلنا: «هل التصوير هو المعـادل الموضوعي للتصور؟» وحاولنا أن نربـط بين نظرية التصوير عند قطب ومفهوم المعادل الموضـوعي عند إليوت ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، واتجـاهها جميعاً نحـو إلغاء ثنائية (الشكل/ المضمون) لتـقيم معنى واحداً للفن يتداخلان فيه.

وقد تدرج البحث عن طريق الاستقراء ليكشف عن أهم القضايا النقدية التي طُرِحت، كقضيـة الالتزام، والواقعية الإسلامية، والأصـالة والحداثة، والتجربة الشعورية والتوتر، ومشكلة توصيل التجربة، ثم الوظائف التي ينهض بها الأدب

الإسلامي من ترسيخٍ للعقيدة، وتوعيةٍ سياسية، ومعالجة للمشكلات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية، وإثارة للحس التاريخي والحس الجمالي، وهي وظائف تميز رسالة الأدب الإسلامي عن الآداب كلها، على الأقل في بعض الخصائص المتعلقة بالعقيدة والأخلاق.

وقد كان المنهج النقدي من القضايا الأساسية التي عني بها البحث، لذلك تساءل البحث عما إذا كان النقد الإسلامي المعاصر قد قدم حلولاً لهذه المشكلة التي جعلت النقد يعيش على التبعية للغرب؟ ومن هنا خصص جانباً من الدراسة لنقد النقد الغربي كما يقوم به رواد النقد الإسلامي كمرحلة أولى لتقويم المناهج، ثم تتلوها مرحلة أخرى تطرح البديل الذي هو «منهج النقد الإسلامي»، وقد لاحظ الباحث أن الأسس التي بنى عليها الرواد منهجهم كانت تفتقر إلى شيء من التركيز، لذلك اقترح بكل تواضع ثلاثة أسس هي: العقل والتجربة، والكتاب المنير، معتمداً في ذلك على قول الله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ﴾ [الحج: ٨].

ولكن كانت مشكلة علاقة المنهج بالعلوم الإنسانية تطرح نفسها بإلحاح مما اضطر البحث إلى معالجة قضية النقد والعلوم الإنسانية، ومن خلالها مشكلة «أسلمة العلوم الإنسانية»، على أساس أن إسلامية المعرفة أساس ضروري للإصلاح الفكري والحضور الثقافي والعمراني للأمة، كما أنها أساس ضروري لإزالة الفصام النَّكِد بين النظرية والتطبيق، بين الفكر والواقع، وبين القيادة الفكرية السياسية والاجتماعية، وهي ضرورية لإزالة الثنائية والازدواجية الموجودة في النظام التعليمي الذي يسود العالم الإسلامي كله، وللشروع في بناء النسق الثقافي الإسلامي[١].

(١) سلسلة إسلامية المعرفة: الوجيز في إسلامية المعرفة، ص١٩.

وكان قـد ارتبط بالمنهج وإسلامية المعـرفة مشكلات المصطلح النقـدي، وقد تبين بعد استقـراء النصوص النقدية النظرية والتطبيقيـة أن النقد الإسلامي يبذل جهوداً ـ لا تزال قاصـرة ـ للبحث عن مصطلحاته الخاصـة التي تسعف القارئ والدارس، في ظل المعرفة الإسلامية، أن يبدع ويجدد ويبحث ويكتشف، وهذا في رأي البحث لن يتحقق إلا إذا تخلص المصطلح من التـبعية التي نشأت عن طريقة تعريب المصطلحات خاصة بدلاً من ترجمتها وأسلمتها وإبداعها لتخضع للتصور الإسلامي، ولتتحرك في فضـائه الفكري الذي يمتد عبر أربعة عشر قرناً ونيف من حيث الزمان. وعبر محور (طانجا/ جاكرتا) من حيث المكان.

هذا ولما انتقل البحث لاستقراء العطاء النقدي الإسلامي في المجال التطبيقي وجد الجهود النقدية تتحرك في خمسة حقول أدبية هي: الشعر والرواية والمسرح والقصة وأدب الأطفال، ووجد أن طرق تناول النص مختلفة، منها الاختيارات، ومنها الموضوعاتي، ومنها دراسة شخصية معينة، ومنها مواجهة النص.

ولكن الملاحظ أن هذه الجهود النقدية لم تكن سواء في تلك الحقول، إذ نجد مثلاً نصوص نـقد المسرح أقل من نصوص نقد الرواية ونقد الشـعر، وأقل منها جميعاً نقد أدب الأطفال، في الوقت الذي يؤكد النقد في المستوى النظري على الوظيفـة التربوية تأكيـداً، ويلح عليها إلحـاحاً، مما يؤهله لأن يكون ـ في أدب الأطفـال ـ أنضج من أي اتجاه في العـالم مـا دام أدبَ رسالةٍ قـبل كل شيء، رسالة أدبية وتأديبية، جمالية وخلقية، تستقي من الوحي وتتعامل مع الفطرة.

والآن يمكن أن نتساءل:

ـ هل استطاع النقد الإسلامي أن يقدم منهجاً واضح المعالم؟

ـ هل يملك أدواته المعرفية التي تعينه على التحليل والتقويم والتفسير؟

ـ هل كان موضوعياً في تعامله مع النصوص غير الإسلامية؟

ـ ما مدى قدرته على الربط بين مرجعيتيه الفكرية والجمالية؟

ـ هل كان يستجيب أكثر للأصالة ولا ينخدع ـ كالنقد التغريبي ـ ببريق الحضارة الغربية الذي يهزنا ليمتعنا لحظة ويسحقنا قرونا؟

إن هذه التساؤلات هي التي يجيب البحث عنها في الحقيقة من أول كلمة فيه إلى آخرها، ولكن هناك ملحوظات لا بد من بيانها.

فقد لاحظ البحث أن النقد الإسلامي قد يستثمر في جهوده عناصر لا يستثمرها النقد في الاتجاهات والمناهج النقدية الغربية، كالبحث عن المقاصد، وقد تجلَّى ذلك مثلاً في نقد أحمد محمد الخراط في نقده لرواية **السنوات الرهيبة** للروائي ج. ضاغجي مثلاً.

كما لاحظ روح التوجيه والترشيد تتجلّى في كثير من المقالات؛ كدعوة من شأنها أن ترفع من قيمة الأدب الإسلامي، ويتضح ذلك في اختيارات محمد قطب، وفي مقال جمال أمين حول أدب السيرة، ومقال حسن الأمراني «عن السجن والحرية لصافي نار كاظم».

كما نلاحظ الاكتفاء أحياناً بالوقفات السريعة التي تكون أشبه بملخص للعمل الأدبي، كما فعل عبدالله العلوي في مقاله «**وقفة مع مسرحية نقيب كوبينيك**».

وقد لاحظ البحث أن الجانب التطبيقي في النقد الإسلامي لا يرقى إلى مستوى النقد النظري، وأنه يفتقر إلى الإحالات النظرية كثيراً، ويعتمد في مواجهة النص على أسلحة تحتاج إلى سند نظري يمكن الحصول عليه ببساطة في الكتب النظرية لو فعل، وأنه قد عُني أحياناً ببعض الجزئيات دون الغوص في الأعماق التي تحتوي الكليات التي تنشط ـ في الواقع ـ جميع الجزئيات في

فضائها، وذلك كـأن يهتم ناقد الشعر باللغة أو الصـورة أو الموسيقى، أو يُعنَى ناقد القـصة أو الرواية بالسـرد أو الشخصـيات أو الصـراع أو الحوار بوصفـها مفردات، ولكن دون النظرة الكلية للنص، بل قد تضيع النظرية الكلية التي كان يمكن أن تنطلق من التصور الإسلامي الذي من خـصائصه الشمول. والواقع أن تلك الجزئيـات تكتسب أهمـيتهـا في العمل الأدبي من كـونها ترتبط بالفـضاء الفكري، وبمعنى آخر: إن جميع تلك الجزئيات تحمل في طياتها الانتماء العقدي الذي لابد أن يكشف، ولنأخذ على سبيل المثال هذه الصورة لنزار قباني:

أهواك منذ كنت صغرَى   كصفحة الإنجيل

لقد علق على هذه الصورة الناقـد أحمد بسام ساعي قائلاً: «إن الـشاعر قد نقلنا بسرعـة من المتوقع إلى غيـر المتوقع، وجه الشـبه الذي أراده من صفـحة الإنجيل: النقاء والطهارة» فهل تعبر الصـورة عن ذلك فعلاً؟ إن صفحة الإنجيل تقترن في التصور الإسلامي بالتحريف والتزييف بسبب حذف ما يدل على نبوة محـمد ﷺ وعلى التوحيـد ليقيم مقـامه التثليث، ومن هنا لا تثـير في المسلم صورة نزار قـباني السابقة إلا هذه الدلالة، وهي مـناقضة تماما للنقـاء والطهر، وقد يصدق ذلك عليها لو نكتبها على الشكل التالي:

أهواك منذ كنت صغرى   كصفحة القرآن

وقد تميز النقد الإسلامي المعاصر بالدعوة الصريحة لإعادة النظر في القراءات السابقـة ومناهجها، ولاسـيما تلك الـتي قام بها أصـحابها في «غـياب الوعي الروحي»، لأنهم كانوا ينظرون إلى الأدب من زاوية أحادية، هي أدب المجتمع المتقدم وأدب المجتمع المتخلف، لكن من الناحـية المادية لا الخلقية أو الروحية، ولكي يتضح الأمـر نضرب مثـالاً بهذا النص الذي عرض فـيه جابر عصـفور

للناقـد طه حسين قائـلاً: «تستوي لدى هـذا الناقد كل مدارس الأدب والـنقد الأوروبيـة، وكل مـراحل التـاريخ الأدبي في الغـرب، من حـيث إنهـا نتـاج مجتمعات متقدمة، تنقل ثمار تقدمها ـ مهما تنوعت أو تباينت، أو تنافرت، أو تضاربت ـ إلى مجـتمع متخلف لتـدفع عملية «النهضـة» في هذا المجتمع إلى الأمـام . . . يجرب طه حـسين الناقد كل مـنهج ممكن في التعـامل مع الأدب العـربي القديم أو الحـديث، ويحـاول الإفادة من كـل تصور نظري أو إجـراء تطبيقي يعـينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فـيتنقل بين المناهج والنظريات وبين التصـورات والإجراءات مثلمـا يتنقل المسافر بين العـربات والمحطات في رحلة طويلة شاقة، لا يعنيـه من الانتقال والتغيير سـوى بلوغ محطة الوصول، وهي تحقيـق التنوير وتأسيس النهضة الأدبيـة والنقدية»[1]، فهذا النص يصف لنا في الحقيـقة طه حسين نموذجاً للنقد الذي ينبـغي إعادة النظر فيه جملة وتفـصيلاً؛ ولعل كلمة «كل» التي تكررت هنا تبين كيف كان طه حـسين يجتهد في غياب أرضية فـكرية إسلامية تعـينه على الانتقاء، فهـو صاحب «مشروع حـضاري» تنويري، ولكنه مشروع بلا مقومات تضمن الخصوصية الحضارية.

فمـثل هذا النقد هو الذي جـعل النقد الإسلامي المـعاصر يدعـو إلى إعادة النظر في أسســه كلها، ومن ثم شكك في القيم التي أُرسِلَت بشـأنه جزافاً في وقت غـاب فيـه الوعي الروحي، وممن دعـا هذه الدعـوة حسن الأمـراني في دراسته للثابت والمتحول، وحلمي محمد القاعود في مقاله: ماذا يبقى من أدب الجنس والجريمة؟: قراءة جديدة في رواية **الطريق** لنجيب محفوظ[2].

---

(١) جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، ص١٠-١١.

(٢) المشكاة ع ٣، ص ٥٦.

بل قد نجد المفكرين الإسلاميين يدعون إلى إعادة القراءة للتراث الإسلامي نفسه مثلما فعل حسن الترابي في كتابه **تجديد الفكر الإسلامي**، ومحمد الغزالي في كتابه **السنة بين أهل الفقه وأهل الحديث**.

وقد دَعَوَا إلى إعادة النظر، إما لأن العقل الإنساني يتطور بتطور عناصر الحياة بما في ذلك الثقافة، مما استدعى إعادة النظر في فهم القدماء أنفسهم للثابت والمتحول، وإما لأن العقل العربي الحديث قد خلخلت كيانه هزات فكر الغرب فأفقدته الصواب، وفي جميع الأحوال لابد من إعادة قراءة ذلك النتاج القديم والحديث في ضوء الإيمان والفهم الإسلامي المعاصر.

ولعل من المفيد كذلك أن نشير إلى أن النقد الإسلامي المعاصر كان حريصاً على تكامل القيم (الفنية والفكرية والروحية والاجتماعية)، ومن هنا كان النقد التطبيقي الموجه إلى أدب نجيب محفوظ ـ وهو كثير كما رأينا ـ مركَّزاً على «غياب الروحي»، مما أهدر «الفني والجمالي» وأزرى به، ولقد كان محمد الغزالي على حق حين قال: «إن البعد عن الله لن يثمر إلا علقماً، ومواهب الذكاء والقوة والجمال والمعرفة تتحول كلها إلى نقم ومصائب عندما تعرى عن توفيق الله وتُحرَم من بركته»[1].

ولكن نحسب أن عدم إقامة نظرية في اللغة تتناسب مع الاتجاه النقدي الإسلامي المعاصر، يبقى من أمهات المشاكل التي تعوق تطور النقد الإسلامي ما دام النص الأدبي ـ كما قلنا ـ تتحكم فيه ثلاثة حدود:

١ـ المفهوم وقاعدته التصور.

٢ـ المنطوق وقاعدته اللغة.

٣ـ المتخيَّل وقاعدته الإبداع.

(١) جدد حياتك، ص: ٢٢.

وقد لاحظ البحث أن «علوم اللغة» عند العرب كانت متطورة، وأنها قد بلغت مستوى النضج عند ابن جني وعبد القاهر الجرجاني، وأن من النقاد من دعا إلى استثمار ذلك مثل مصطفى ناصف، ولكن ذلك وحده ـ في نظرنا ـ لا يكفي، لأن تحليل القدماء لمشكلات اللغة كان يرتبط بفضائهم الفكري الذي يختلف عن فضائنا بعض الاختلاف لتطور نظرية المعرفة، وتعدد العلوم الإنسانية ونضجها، وارتباط النقد المعاصر بالفلسفة أكثر من أي وقت مضى، وإيمان الأدب المعاصر برسالته الفكرية والإصلاحية أكثر من إيمانه برسالته الجمالية الشيء الذي يترجم الثورة على القوالب الفنية كالقافية ونظام البحور الخليلية.

ومن كل ذلك تتبين ضرورة التفكير في نظرية لغوية ذات فلسفة إسلامية تنبع من الأصيل في ثقافتنا، وتتحرك أفكارها في ضوء هذه الفلسفة الإسلامية التي تحتاج هي أيضاً إلى هزة جديدة يمكن أن تنبعث من خلالها نظرية المعرفة الإسلامية، فذلك في رأينا أهم من «أسلمة المعرفة» لأن هذه الأخيرة قد تصنع بنا ما صنعت في الفكر الإسلامي بعد عصر الترجمة للفلسفة اليونانية، فتبعدنا عن الأصالة، وتضعنا من جديد في سكة التبعية التي لم ولن تسمح لنا بالإبداع.

ولئن غابت نظرية جديدة للغة في ضوء الإسلام، وكان النص لغة جميلة، فإن الملاحظ أن النقد الإسلامي المعاصر قد أولى الاهتمام للمضمون، وحرص على الرسالة الأدبية أكثر من حرصه على الشكل والجمالية الشكلية، وتجلى ذلك على المستوى التطبيقي بوضوح؛ على أن هناك استثناء نجده في دراسة عماد الدين خليل لرواية **عمالقة الشمال**، مع أن الهدف من دراسته هو الكشف عن الإسلامية، ونجده كذلك عند محمد إقبال عروي في مجمل دراساته، ولا سيما نقده لرواية **الإعصار والمئذنة**، وقصيدة النبي والتكنولوجيا ونقده لرواية

حكاية جاد الله كنموذج للبحث في استراتيـجية النقد الإسلامي، لولا الغلو في الأخـذ بالنظريات الغـربية، الـتي قد تمتص جـهـداً نافعـاً للتنظيـر في النقـد الإسلامي.

وقد تجنب النقد الإسلامي اللعب النقدي الذي يهـتم بشكل مبالغ فيه باللغة من حيث هي منطوق، حتى ينسى تماماً رسـالة الأدب، كما يفعل بعض النقاد المتأثرين بالاتجـاهات الغربية الشكلية مـثل خالدة سعيد، كـما تجنب في تحليل الرسالة ـ وهو كـثير العناية بهـا ـ الاعتمـاد على الفلسفات الواعـية التي أثبت البحث العلمي فسـادها، ولكن لم يستفد بشكل جـدي من الطروحات الجديدة التي تنبثق في تحليلها الاجتماعي أو الجمالي أو النفسي أو التاريخي من التصور الإسلامي، مـثل أفكار مالك بن نبي الاجتمـاعية والحضـارية المبثوثة في كـتبه كلها، ومـثل أفكار عمـاد الدين خليل التي طرحهـا خاصـة في كتبـه النظرية ولاسيـما كـتابه مدخل **إلـى إسلاميـة المعرفـة: مع مخطط مـقتـرح لإسلاميـة علم التاريخ**، ومـثل أفكار المفكر الإيراني مرتضـى مطهري المطروحـة في سلسلة: **مقدمة في الـتصور الإسلامي**، وأفكار باقر الصدر في الاقتـصاد، ولا سيما من كتابه **اقتصادنا**، أو محاضراته التي جمعت تحت عنوان **التفسير الموضوعي وسنن التاريخ**[1]، تلك التي تكشف عن: (١ـ أدلة المادية التـاريخيـة ٢ـ سنن التاريخ ٣ـ التحليل القرآني العناصر المجتـمع)، وقد يعود السبب في ذلك إلى الحصار المضروب على الفكر الإسـلامي عامة، والأدبي خاصة. وقـد يعود إلى تدهور العلاقات السياسـية بين الدول (الإسلامية) بسبب اختلاف فلسفـاتها بين قومية واشتـراكية، وملكية وجـمهورية إلخ . . وعزل فـكر قُطر عن فكر قُطر آخر،

(١) انظر: **مقدمة في التصور الإسلامي**، ترجمة محمد علي آذرشب، ص ٥٧-١٤٣.

ولكن في جميع الأحوال كان لابد أن يتحدى البحث النقدي كل ذلك، ليقيم جسوراً تنعش الفكر الإسلامي، ومن ثم الأدب والنقد، لأنهما نتيجة طبيعية للفضاء الفكري الذي يمثل أصالة هذه الأمة.

ولعل من أكبر عيوب النقد التطبيقي خاصة قلة استغلال المقولات النظرية في المقاربات النقدية، وقلة الأمثلة التطبيقية في الدراسات النظرية، وقلة الارتكاز على العلوم الإنسانية في التفسير، ووقوع النقاد أحياناً في النظرة الأحادية التي حذروا ـ على المستوى النظري ـ من الوقوع فيها «وقلة الاهتمام بأدب الأطفال، على الرغم من معرفتنا جميعاً باهتمام الدول المتقدمة في المدة الأخيرة بذلك، حتى وصلت الإصدرات المخصصة للصغار عندهم إلى درجة باهرة حقاً، «فإذا كان المعدل الفرنسي يقع في حوالي: ١٦٠٠٠ نسخة من ٤٠٠٠٠ نسخة للإصدارات الشعبية ذات النوعية الرديئة (٣٠٠٠ إلى ٥٠٠٠ نسخة لبعض الألبومات) فإننا نجد في كوبا متوسط الإصدارات ٤٠٠٠٠ نسخه لمجموع سكاني يبلغ نحو ٨ ملايين نسمة» وقد أخذ الباحثون يهتمون بالعوامل «التي تؤثر في إنتاج أدب الفتيان في مختلف البلدان»[1] غير العربية والإسلامية طبعاً.

وإن كان لي، في خاتمة هذا البحث المتواضع، أن أوصي فإن أهم ما أوصي به النقاد والأدباء أنه لابد من التأكيد على أن الكتابات النقدية النظرية والتطبيقية تنطلق ـ أساساً ـ من العمل الإبداعي وتصب فيه، ومن ثم فإن على الأديب المبدع أن يعرف أنه بصدد رسم «الأنموذج» للمدرسة الأدبية الإسلامية، لذا لابد أن يتجنب ـ ما استطاع ـ كل ما من شأنه أن يكون قدوة للفساد، كالغلو في التركيز على الجنس كرد فعلٍ ضد بعض النظرات النقدية المغرضة، وكاستخدام

(١) مجموعة من المؤلفين: **أدب الأطفال والفتيان في العالم**، ص٨.

كلمات لها ظلال معادية للفكر الإسلامي مثل «الرفاق»، والسطحية في التعامل مع الحياة والثقافة، والاستخفاف بالقيـمة الجمالية التي صارت تعضد بقوة القيم الأخرى كلها.

ويجب كذلـك على النقاد أن يكونوا أكـثر جدية حـين يتعاملون مـع النقد تنظيراً وتطبيقاً، لأنه بصدد وضع منهج وقـواعد، فإذا وُضِعتْ ساذجة بسيطة، أو خيالية لا تسـتند إلى الحقيقة الأدبية، فـإنهم سيكونون قد جنوا على الأدب الإسلامي بذلك، ولذا لابد أن يتـجنبوا التسطيح، ولن يـتجنبوه إلا بالاعتـماد على علوم اللغـة بعـمق، وعلى الفلسـفة التي هي أم الـعلوم الإنسانيـة، وأن يوظفوا التصور الإسلامي في نقـدهم العملي وهم يحللون الصورة الأدبية، أو الشخصيـات الحقيقية أو المتخـيلة، أو البناء الفني، أو الأسلوب والتراكيب، أو اللغة والبلاغة، أو يقدمون رؤية الأديب وفهمه للكون والحياة.

ثم على النقاد كذلك ألا يتجاهلوا الـعطاء العلمي ودوره في كشف محتوى النص الأدبي أو نفـسيـة صاحـبه، لاسـيمـا وهم يتعـاملون مع النص الأدبي الإسلامي الذي ينبثق عن القرآن الذي يتسم بالشمول والكمال والجمال.

باتنة في ٢٤/ شوال/ ١٤١٣هـ

الموافق لـ ١٦ أبريل/ نيسان ١٩٩٣م

ثبت المصادر والمراجع

١ـ **القرآن الكريم**.

٢ـ أحمد بن حنبل، **المسند**.

٣ـ الترمذي: **الجامع الصحيح**، دار الحديث ـ الأزهر ـ القاهرة.

٤ـ **إنجيل متى**: جمعيات الكتاب المقدس ـ بيروت ١٩٧٧.

٥ـ الآمدي، الحسن بن بشر: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢/ ٧٢.

٦ـ إبراهيم أبو اليقظان: **ديوان أبي اليقظان** ـ نشر جمعية التراث ـ العطف ـ غرداية ـ الجزائر.

٧ـ إبراهيم حمادة: **مقالات في النقد** ـ دار المعارف، القاهرة. د.ت.

٨ـ إبراهيم درديري: **القصص الديني في مسرح الحكيم**، دار الشعب، ط٢، ١٩٧٥.

٩ـ إبراهيم علي أبو خشب: **تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

١٠ـ ابن أبي الحديد: كتاب **الفلك الدائر على المثل السائر** ـ تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة/ دار النهضة القاهرة.

١١ـ ابن جني: **الخصائص**: تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت.

١٢ـ ابن حزم الأندلسي: **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، تحقيق فاروق سعد ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٨٠.

١٣ـ ابن خلدون: عبد الرحمن: **تاريخ العلامة ابن خلدون: المقدمة**، ج٢ دار

الكتاب اللبناني، بيروت.

١٤ـ ابن رشد: **كتاب الشعر** ـ ضمن **فن الشعر** لأرسطوطاليس ـ تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

١٥ـ ابن سلام الجمحي محمد: **طبقات الشعراء**، دار النهضة العربية، بيروت.

١٦ـ ابن طباطبا، محمد أحمد: **عيار الشعر** ـ تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٢م.

١٧ـ ابن عاشور، محمد الطاهر: **التحرير والتنوير**: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

١٨ـ ابن عربي: **فصوص الحكم** ـ دار الكتاب العربي، بيروت.

١٩ـ ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، دار إحياء العلوم، بيروت.

٢٠ـ ابن قيم الجوزية: **الفوائد** ـ تخريج وحواشي أحمد راتب عرموش، دار النفائس، ط٦، ١٤٠٥هـ.

٢١ـ ابن قيم الجوزية: **مدارج السالكين**، دار الحديث ـ القاهرة.

٢٢ـ ابن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، دار الفكر المصرية، مطبعة الحلبي.

٢٣ـ ابن المقفع: **الأدب الكبير والأدب الصغير**، دار الجبل، بيروت.

٢٤ـ ابن وكيع: **المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي** ـ تقديم رضوان الداية، دار ابن قتيبة، دمشق، ١٩٨٢.

٢٥ـ ابن وهب إسحاق: **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب/ الرسالة ١٩٦٩.

٢٦ـ أبو الأعلى المودودي: **نحن والحضارة الغربية**، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.

٢٧ـ أبو الحسن علي الحسيني الندوي: **نظرات في الأدب**، دار القلم، دمشق ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٢٨ـ أبو الحسن علي الحسيني الندوي: **روائع إقبال**، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.

٢٩ـ أبو الحسن علي الحسيني الندوي: لمحة عن المدرسة الأدبية الإسلامية في الهند، **المشكاة**، ع٧ ـ المغرب.

٣٠ـ أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، مكتبة الحياة، بيروت.

٣١ـ أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت.

٣٢ـ أبو العلاء عفيفي: تعليقات ضمن كتاب ابن عربي **وفصوص الحكم**، ج٢ـ دار الكتاب العربي، بيروت.

٣٣ـ أبو العلاء المعري: **سقط الزند**، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

٣٤ـ أبو هلال العسكري: **كتاب الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٣٥ـ إحسان عباس وآخرون: **دراسات في الأدب الأندلسي**، الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس، ط١، ١٩٧٨.

٣٦ـ إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت.

٣٧ـ أحمد أمين: **فيض الخاطر**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط٥ ـ ١٩٦٥.

٣٨ـ أحمد بسام ساعي: **الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد**، دار المنارة للنشر جدة ـ السعودية.

٣٩ـ أحمد بسام ساعي: **حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا**، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨.

٤٠ـ أحـمد بسـام ساعي ـ (مـقال) منهج في دراسـة المنهج، **مـجلة الجـامعـة الإسلامية**، المدينة المنورة، س١٥، ع٥٧، ١٤٠٣هـ.

٤١ـ أحمد حسن الزيات: **وحي الرسالة: فصـول في الأدب والنقد** ـ دار النهضة مصر ـ القاهرة، ط٨. د. ت.

٤٢ـ أحمد رحماني: **النقد التطبيقي الجمـالي واللغوي في القرن الرابع الهجري**، مخطوط ـ رسالة ماجستير ـ جامعة قسنطينة ١٩٨٨.

٤٣ـ أحمد رحماني: الـتشكيل الفني وغياب الوعي الروحي، **مجلة الرواسي**، باتنة، ع٢، سنة ١٤١١هـ.

٤٤ـ أحمـد شوقي قـاسم: **المسـرح الإسلامي: روافـده ومناهجـه**، دار الكتاب الحديث، الكويت.

٤٥ـ أحمـد عبـد العزيز: **المغـرب العربي في الشـعر الأسـباني المعـاصر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٤٦ـ أحمـد علي دهمان: **الصـورة البلاغـية عند عـبد القـاهر الجرجـاني منهجـاً وتطبيقاً**، طلاس، ط١، ١٩٨٦.

٤٧ـ أحمد مـحمد الخراط: نقد رواية الـسنوات الرهيبة، **مجلة المشكاة**، ع٨، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٤٨ـ إدريس الناقوري: **قضية الإسـلام والشعر**، نشر الشؤون الثقـافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٤٩ـ أدونيس أحمد سعيد: **الثابت والمتحول**، دار العودة، بيروت.

٥٠ـ إدوار موروسير: **الفكر الفرنسي المعـاصر**، ترجمـة عادل العوا، مؤسـسة عويدات، بيروت، باريس.

٥١ـ أسامة يوسف شهاب: **نحو أدب إسلامي معاصر**، دار البشير، عمَّان، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م

٥٢ـ ألفت كمال الروبي: **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٥٣ـ ألكسيس كاريل: **الإنسان ذلك المجهول**، تعريب شفيق فريد، مكتبة المعارف، ط٣، بيروت، ١٩٨٠.

٥٤ـ الن تيت: **دراسات في النقد**، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

٥٥ـ أندريه ريشار: **النقد الجمالي**، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت.

٥٦ـ أنور الجندي: نظرية الأدب الإسلامي (مقال)، **مجلة منار الإسلام**، ع٨، س١١، الإمارات العربية.

٥٧ـ إ. نوكس: **النظريات الجمالية**، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت ١٩٨٥.

٥٨ـ إيمرى نف: **المؤرخون وروح الشعر: دراسة لإسهام الأدب والعلوم الأدبية في تدوين التاريخ منذ عهد فولتير**، ترجمة: توفيق إسكندر، دار الحداثة، ط٢، ١٩٨٤.

٥٩ـ الباقلاني، أبوبكر محمد بن الطيب: **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

٦٠ـ بكري شيخ أمين: **التعبير الفني في القرآن**، دار الشروق ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٠م.

٦١- تزفيطان طودوروف: **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، ط ١٩٨٧.

٦٢- الثعالبي، أبو منصور: **يتيمة الدهر**، مطبعة الصاوي ١٩٣٤م.

٦٣- الثعالبي، عبد الرحمن: **الجواهر الحسان**، تحقيق عمار طالبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

٦٤- جابر عصفور: **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، دار التنوير، بيروت.

٦٥- جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة.

٦٦- جابر عصفور: **المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

٦٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

٦٨- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، ج٣، تحقيق عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت.

٦٩- جامعة أم القرى: **نحو أدب إسلامي** (محاضرات ألقيت في جامعة أم القرى) مطبوعات جامعة أم القرى.

٧٠- جان لوي كابانسي: **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

٧١- الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت.

٧٢ـ الجرجاني عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تصحيح محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢.

٧٣ـ الجرجاني عبدالعزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، مصر.

٧٤ـ جمال أمين: توظيف المكان في السيرة الذاتية الإسلامية، **مجلة المشكاة**، ع٩، سنة ١٩٨٨.

٧٥ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

٧٦ـ جهاد فاضل: **قضايا الشعر الحديث**، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٧٧ـ الجوهري، إسماعيل بن محمد: **الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت.

٧٨ـ جودت عاطف نصر: **الخيال مفهومه ووظائفه**، الهيئة المصرية.

٧٩ـ جون كارون: **في الرواية الأخلاقية**، ترجمة إيشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٨٠ـ حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب، القاهرة، ط٤.

٨١ـ حبيبة ميموني: السيرة الذاتية بين زينب الغزالي وليلى لحلو ـ **المشكاة** ع١١.

٨٢ـ حسن الأمراني: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول ـ **المشكاة** ع٧، ٨، ١٠.

٨٣ ـ حسن الأمراني: نحو ثقافة بانية، **المشكاة** ع: ٥، ٦ ـ ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٨٤ـ حسن الأمراني: عن السجن والحرية لصافي ناز كاظم، المشكاة ع١١.

٨٥ـ حسن الترابي: **تجديد الفكر الإسلامي**، تصوير وسحب دار البعث، قسنطينة الجزائر، ط١.

٨٦ـ حسن صعب: **الإسلام وتحديات العصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

٨٧ـ حسن ظاظا: **كلام العرب: من قضايا اللغة العربية**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٦.

٨٨ـ حسن لوراكلي: **المضمون الإسلامي في شعر علال الفاسي**، المعارف الجديدة، المغرب.

٨٩ـ حسني محمد بدوي: الصهيونية كيف تسخِّر الأدب لخدمتها؟، **مجلة الأمة**، ع٣٢، س٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٩٠ـ حكمت صالح: الأنا والنحن في الشعر وقضايا أخرى. م/ **المشكاة** ع١٠.

٩١ـ حكمت صالح: دراسة في المسرح الإسلامي: م/ **المشكاة** ع٤ـ٥ـ٦.

٩٢ـ حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر (شيء عن الموت)، **المشكاة**، ع٤، ٥، ١٩٨٠.

٩٣ـ حلمي محمد القاعود: نقد رواية الطريق لنجيب محفوظ م/ **المشكاة** ع٣.

٩٤ـ حلمي محمد القاعود: شاعر المظاليم م/ **المشكاة** ع٥.

٩٥ـ حلمي محمد القاعود: خواطر حول الأدب الإسلامي م/ **الأمة**، ع٧١ س٦، ١٤٠٦هـ.

٩٦ـ حلمي مرزوق: **تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث**، دار النهضة، بيروت.

٩٧ـ حمانة بخاري: **الإدراك الحسي عند الغزالي** (مخطوط) رسالة جامعية، وهران.

٩٨ـ خالدة سعيد: **حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

٩٩ـ داود سلوم: **الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة**، منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٨.

١٠٠ـ دني هويمان: **علم الجمال**، ترجمة ظافر الحسن ش. و. ن. ت الجزائر.

١٠١ـ ديفد ديتش: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.

١٠٢ـ رابطة الأدب الإسلامي: **وثيقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية**، الصادرة سنة ١٤٠٩.

١٠٣ـ الرافعي مصطفى صادق: انظر مصطفى صادق.

١٠٤ـ رشاد رشدي: **النقد والنقد الأدبي**، دار العودة، بيروت د.ت.

١٠٥ـ رشيد بوجدرة: **ليليات امرأة آرق** (رواية) ش. و. ن. ت، الجزائر.

١٠٦ـ رفعت السيد أحمد: **آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب**، الدار الشرقية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

١٠٧ـ الرماني، علي بن عيسى: **النكت في إعجاز القرآن** (ضمن كتاب: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر.

١٠٨ـ رنيه ويلك: اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين مجلة **فصول**، مجلد ١، ع٣، سنة ١٩٨١.

١٠٩ـ روجيه غارودي: **الإسلام دين المستقبل**، ترجمة عبد المجيد بارودي، دار الإيمان، بيروت.

١١٠- الزركشي بدر الدين محمد: **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر ط٣، ١٩٨٠.

١١١- زكريا إبراهيم: **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، الفجالة، دار مصر للطباعة، مصر.

١١٢- زكي الشيخ حسين عثمان، **يوسف العظم شاعر القدس**، دار البشير، عمان، الأردن، ط١، ١٤٠٧هـ.

١١٣- زكي مبارك: **جناية أحمد أمين على الأدب العربي**، عرض ودراسة حسن فريس، المكتبة العصرية، بيروت.

١١٤- زكي المحاسني: **الأدب الديني ودراسات أدبية في القرآن والحديث**، لبنان.

١١٥- زكي نجيب محمود: **مع الشعراء**، دار الشروق، ط٢، بيروت ١٩٨٠.

١١٦- زكي نجيب محمود: **في فلسفة النقد**، دار الشروق، ط١، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

١١٧- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: **الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل**، دار المعرفة، بيروت.

١١٨- سارتر جان بول: **ما الأدب؟**، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت.

١١٩- الساريسي، عمر عبد الرحمن: صورة الشهيد في شعر عبد الرحمن البارودي: **المشكاة** ع١٠.

١٢٠- الساريسي، عمر عبد الرحمن: **نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية.. دراسة وتحليل**، دار المنارة، جدة.

١٢١- سامي الدروبي: **علم النفس والأدب**، دار المعارف، مصر.

١٢٢ـ ستانلي هايمن: **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت.

١٢٣ـ سعاد عبدالوهاب: **إسلاميات أحمد شوقي ـ دراسة نقدية**، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٨٧.

١٢٤ـ سعيد علوش: **المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء ـ المغرب.

١٢٥ـ سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر ـ الرباط.

١٢٦ـ سليمان العطار: **الخيال والشعر في تصوف الأندلس**، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨١.

١٢٧ـ سمير الصائغ: **الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية**، دار المعارف، ط١، ١٤٠٨هـ.

١٢٨ـ السيد أحمد فرج: **أدب نجيب محفوظ: إشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب**، الوفاء للطباعة والنشر، ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٢٩ـ السيوطي، جلال الدين: **الإتقان في علوم القرآن**، عالم الكتب، بيروت.

١٣٠ـ سيد قطب: **في ظلال القرآن**، دار الشروق بيروت، القاهرة ط١٢، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١٣١ ـ سيد قطب: **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الفكر العربي، الكويت.

١٣٢ ـ سيد قطب: **مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر**، دار الشروق بيروت، القاهرة.

١٣٣ـ سيد قطب: **كتب وشخصيات**، دار الشروق، بيروت، القاهرة ط٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

١٣٤ـ سيد قطب: **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**، القسم الأول، ط٢، ١٩٦٧.

١٣٥ـ سيد قطب: **مقومات التصور الإسلامي**، دار الشروق، بيروت، ط٣، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

١٣٦ـ سيد قطب: **التصوير الفني في القرآن الكريم**، دار الشروق، بيروت والقاهرة.

١٣٧ـ سيد قطب: **مشاهد القيامة في القرآن الكريم**، دار الشروق، بيروت والقاهرة.

١٣٨ـ سيد قطب: **دراسات إسلامية**، دار الشروق، ط٧، بيروت والقاهرة، ١٩٨٧.

١٣٩ـ سيد قطب: **في التاريخ.. فكرة ومنهاج**، دار الشروق، ط٥، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٠ـ سيد قطب: (مقال) سارة (١) (٢) مقال ضمن كتاب **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، تأليف أحمد إبراهيم الهواري، دار المعارف، ط١، ١٩٧٩م.

١٤١ـ سيد قطب: (مقال) **كفاح طيبة** لنجيب محفوظ ضمن الكتاب السابق.

١٤٢ـ سيد قطب: (مقال) **القاهرة الجديدة** لنجيب محفوظ ضمن الكتاب السابق.

١٤٣ـ ـ سيد قطب: (مقال) **زقاق المدق** لنجيب محفوظ + **في قافلة الزمان** لعبدالحميد جودة السحار/ ضمن الكتاب نفسه.

١٤٤ـ سيد قطب: **معالم في الطريق**، دار الشروق، ط١٠، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

١٤٥ـ سي دي لويس: **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، العراق ١٩٨٢م.

١٤٦ـ الشاطبي، إبراهيم بن موسى: **الموافقات**، ج٢، دار المعرفة، بيروت.

١٤٧ـ الشاطبي، إبراهيم بن موسى: **الاعتصام**، ضبطها أحمد عبد الشافي، دار شريفة، الجزائر.

١٤٨ـ شارل لالو: **الفن والحياة الاجتماعية**، تعريب عادل العوا، دار الأنوار، بيروت، ط١، ١٩٦٦.

١٤٩ـ شكري فيصل: **مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٧٤.

١٥٠ـ شكري فيصل: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٢.

١٥١ـ شكيب أرسلان: ما وراء الأكمة: مقال ضمن كتاب: **تحت راية القرآن** للرافعي.

١٥٢ـ شلتاغ عبود: الأدب الإسلامي والاتجاه العلمي، **مجلة كلية الدعوة الإسلامية**، طرابلس، ليبيا، ع٩، ١٩٩٢م.

١٥٣ـ شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، دار المعارف، مصر، ط٦.

١٥٤ـ شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، مصر، ط٨.

١٥٥ـ شوقي ضيف: **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٨٢.

١٥٦ـ شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، ط٦.

١٥٧ـ صالح أحمد الشامي: **الظاهرة الجمـالية في الإسلام**، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

١٥٨ـ صالح أحمـد الشامي: **التربيـة الجمالية في الإسلام**، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

١٥٩ـ صـالـح آدم بيلو: **من قـضـايا الأدب الإسـلامي**، دار المنارة، جـدة، السعودية، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

١٦٠ـ صبـري حافظ (مقـال) جمـاليات الحسـاسية والتـغييـر الثقـافي، مجلة **فصول**، م٦، ع٤، القاهرة ١٩٨٦ .

١٦١ـ صلاح عبد الصبور: **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت، ط٤، ١٩٨٣ .

١٦٢ـ صلاح عـبد الفـتاح الخـالدي: **سيد قطب الشـهيـد الحي**، نشر مكتـبة الأقصى، عمان، الأردن ٢١/ ١٤٠٥هـ.

١٦٣ـ صلاح عـبد الفتـاح الخالدي: **نظرية التـصوير الفني عند سـيد قطب**، دار الفرقان، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

١٦٤ـ صلاح قنـصوه: **نظرية القـيمـة في الفكر المعاصـر**، دار الثقـافة للنـشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

١٦٥ـ الطاهر وطار: **عرس بغل** (رواية) ش، و، ن، ت الجزائر.

١٦٦ـ الطبري محـمد بن جرير: **مختـصر تفـسيـر الطبري**، تحقيق واخـتصار الصابوني وأحمد رضا، مكتبة رحاب، الجزائر.

١٦٧ـ طه حسين: **في الأدب الجاهلي**، دار المعارف، مصر ط١٤.

١٦٨ـ طه عبد الرحمن: **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، المؤسسة الحديثة للنشر، دار الخطابي، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

١٦٩ـ عباس محمود العقاد: **أفيون الشعوب: المذاهب الهدامة**، دار الاعتصام، ط٦، القاهرة ١٩٧٧.

١٧٠ـ عباس محمود العقاد: **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، المكتبة العصرية، بيروت.

١٧١ـ عبد الباسط بدر: **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، السعودية، جدة، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

١٧٢ـ عبد الباسط بدر: (مقال) حداثة الشعر العربي، **مجلة الجامعة الإسلامية**، ع٥٠-٥١ رمضان ١٤٠١هـ، المدينة المنورة.

١٧٣ـ عبد الباسط بدر: (مقال) حاجتنا إلى مذهب أدبي إسلامي: **مجلة الأمة**، ع٦١، س٦، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

١٧٤ ـ عبد الباسط بدر: (مقال) نحو منهج نقدي إسلامي: **مجلة الأمة**، ع٤٦، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

١٧٥ـ عبد الباسط بدر (مقال): الإسلام ومتغيرات الأدب العربي الحديث، **مجلة الأمة**، ع٦٠، س٥، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

١٧٦ـ عبد الباقي محمد حسين: **سيد قطب حياته وأدبه**، دار الوفاء، المنصورة، ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١٧٧ـ عبد الرحمن الجزيري: **الفقه على المذاهب الأربعة**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت.

١٧٨ـ عبد الرحمن بن الجوزي: **صيد الخاطر**، تحقيق محمد الغزالي، مكتبة رحاب، الجزائر.

١٧٩ـ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: **مبادئ في الأدب والدعوة**، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

١٨٠ـ عبد الرزاق ديار بكر: دراسـة تحليلية للرواية الإسلاميـة المعاصرة: الظل الأسود نموذجاً، **المشكاة**، ع٥، ٦، ١٩٨٦.

١٨١ـ عبد السلام المسدي: **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٨٢ـ عبد العزيز شرف: **مقدمة الديوان الإسلامي**، لمحمد عبد المنعم خفاجي، رابطة الأدب الحديث.

١٨٣ـ عبد الفتاح محمد أحمد: **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، دار المناهل، ط١، ١٩٨٧م.

١٨٤ـ عبـد القادر حـسين: **فن البديع**، دار الشروق، بيـروت، القاهرة ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

١٨٥ـ عبـد القادر القط: **في الشعـر الإسلامي والأموي**، دار النهضة الـعربية، بيروت، ط ١٩٧٩م.

١٨٦ـ عبد الكريم النـاعم: (مقال) الحداثة بين الشكلانية والـتحديث والوهم: **مجلة الوحدة**، الرباط، ع٤٩، سنة ١٩٨٨.

١٨٧ـ عبدالله عوض الخباص: **سيد قطب الأديب الناقد**، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن.

١٨٨ـ عبد الله الركيبي: **الشعر الديني الجزائري الحديث**، ش. و. ن.م الجزائر ط١. ١٩٨١.

١٨٩ـ عبـدالله العلوي (مقـال): وقفـة مع مسـرحية نقـيب كوبينيك، مـجلة **المشكاة**، ع٤.

١٩٠ـ عبـداللطيف الجدع وحـسين أدهم جرار: **شعـراء الدعوة الإسـلاميـة في العصر الحديث**، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٨١.

١٩١ـ عبد المنعم إسماعيل: **نظرية الأدب**، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١٩٢ـ عبد المنعم تليمة: **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.

١٩٣ـ عبد المنعم تليمة: **مقدمة لنظرية الأدب**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

١٩٤ـ عبد المنعم خفاجي: **البحوث الأدبية: مناهجها ومصادرها**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

١٩٥ـ عدنان علي رضا النحوي: **الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته**، دار النحوي للنشر، الرياض، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

١٩٦ـ عدنان علي رضا النحوي: **الحداثة في منظور إيماني**، ط١، الرياض، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

١٩٧ـ عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٧٤م.

١٩٨ـ عز الدين إسماعيل: **الفن والإنسان**، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

١٩٩ـ عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٢٠٠ـ علي حسون: **فلسفة إقبال الشاعر الفيلسوف الباكستاني**، دار السؤال، دمشق، ط٢، ١٤٠٦هـ.

٢٠١ـ علي شريعتي: **الإنسان والإسلام**، ترجمة عباس الترجمان، دار الروضة، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

٢٠٢ـ علي شلش: رومانسي ورومانتيكي (مقال)، **مجلة الفيصل**، ع٩١.

٢٠٣ـ علي العشي: مساهمة في التعريف بالسيميائية الأدبية (مقال)، **مجلة الحياة الثقافية التونسية**، ع٣٦، ١٩٨٥.

٢٠٤ـ علي الغريوي: (مقال) نحو منهج إسلامي في النقد في صدر الإسلام، **المشكاة**، ع٥، ٦، ١٤٠٦/ ١٩٨٦.

٢٠٥ـ علي نار: ملامح الأدب الإسلامي التركي، **مجلة المشكاة**، ع٧، سنة ١٤٠٨هـ.

٢٠٦ـ عماد الدين خليل: **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠١هـ.

٢٠٧ـ عماد الدين خليل: **في النقد الإسلامي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٣٩٢هـ.

٢٠٨ـ عماد الدين خليل: **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ.

٢٠٩ـ عماد الدين خليل: **الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٢١٠ـ عماد الدين خليل: **التفسير الإسلامي للتاريخ**، دار العلم للملايين، بيروت.

٢١١ـ عماد الدين خليل: **مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر مع رحلة مع القدر في أدبنا**، بقلم الحسناوي محمد، الدار العلمية، بيروت، ط١، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

٢١٢ـ عماد الدين خليل: **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، مؤسسة الرسالة.

٢١٣ـ عماد الدين خليل: **مدخل إلى إسلامية المعرفة**، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هيرندن ـ فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١م.

٢١٤ـ عماد الدين خليل: (مقال) تقديم لديوان حي على الفلاح لحكمت صالح، **مجلة المشكاة**، ع٩.

٢١٥ـ عماد الدين خليل: (مقال) ملاحظتان للناقد المسلم، **مجلة المشكاة**، ع٤٠٤ ١هـ/ ١٩٨٤م.

٢١٦ـ عماد الدين خليل: (مقال) مقدمة **ديوان القدس في العيون** للشاعر كمال رشيد، دار الوفاء، مصر.

٢١٧ـ عودة الله منيع القبسي: **تجارب في النقد الأدبي التطبيقي من منظور إسلامي**، دار البشير.

٢١٨ـ عيسى أمين صبري: نحو أدب إسلامي للأطفال، مجلة **الأمة**، ع ٣٩، سنة ١٤٠٤هـ، عمان الأردن ط١/ ١٤٠٥هـ.

٢١٩ـ غالي شكري: **العنقاء الجديدة**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

٢٢٠ـ الغزالي، محمد أبو حامد: **إحياء علوم الدين**، دار الكتاب العربي، بيروت.

٢٢١ـ الغزالي محمد: **جدد حياتك**، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر.

ـ **فقه السيرة**، مكتبة رحاب، الجزائر.

ـ **نظرات في القرآن**، دار الشهاب، باتنة، الجزائر.

٢٢٢ـ غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

٢٢٣ـ غوستاف فون غرنباوم: **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة محمد يوسف نجم وآخرين، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩م.

٢٢٤ـ الفارابي، أبو نصر: كتاب **الموسيقى الـكبير**، تحقيق عطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة.

٢٢٥ـ الفارابي، أبو نصر: **فصول منتزعة**، تحقيق فوزي متر نجار، دار المشرق، بيروت.

٢٢٦ـ فاروق خورشيد: **محـمد في الأدب المعطار**، بالاشتراك مع أحـمد كمال زكي، المكتب الفني للنشر، القاهرة ١٩٥٩.

٢٢٧ـ فوزي صالح (مقال) حول الرواية الإسلامية، **مجلة الأمة**، ع ٤٦، قطر، سنة ١٤٠٤هـ.

٢٢٨ـ قدامة بن جـعفر: **نقد الشـعر**، تحقيق مـحمد عبدالمـنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

٢٢٩ـ القرطبي مـحمـد الأنصاري: **الجامع لأحكـام القرآن**، مطبعة دار الكتب المصرية.

٢٣٠ـ كروتشيه: **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة.

٢٣١ـ لانسون: **منهج البحث فـي تاريخ الأدب واللغة**، ترجمة مـحمد مندور، ضمن كتابه **النقد المنهجي عند العرب**، دار النهضة، مصر.

٢٣٢ـ لوسيـان غولدمـان وآخرون: **البنيوية الـتكوينية**، ترجمـة محمـد سلا وآخرين، لبنان، ط ١٩٨٤م.

٢٣٣ـ مالك بن نبي: **شروط النهضة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩.

٢٣٤ـ مالك بن نبي: **ميلاد مـجتمع**، ترجمة عبـد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩.

٢٣٥ـ مالك نبي: **مشكلة الثقافة**، دار الفكر، دمشق ١٩٧٩م.

٢٣٦ـ مالك بن نبي: **بين الرشاد والتيه**، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.

٢٣٧ـ مالك بن نبي: **الصراع الفكري في البلاد المستعمرة**، دار الفكر، الجزائر، دمشق ١٩٨٦م.

٢٣٨ـ مالك بن نبي: **في مهب المعركة**، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.

٢٣٩ـ مالك بن نبي: **آفاق جزائرية**، ترجمة الطيب الشريف، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر.

٢٤٠ـ مالك بن نبي: **تأملات**، دار الفكر، دمشق ١٩٨٦م.

٢٤١ـ مأمون فريز جرار: **خصائص القصة الإسلامية**، دار المنارة، جدة، السعودية.

٢٤٢ـ ماهر حتحوت: (مقال) قاتل حمزة، جريدة **البلاغ** الكويتية، الأسبوعية ع٩٤، ١٩٧١م.

٢٤٣ـ محمد أحمد حمدون: **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، إصدرات المنهل، جدة، السعودية ١٦/١٩٨٦م.

٢٤٤ـ محمد أحمد العزب: **في الفكر الإسلامي من الوجهة الأدبية**، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، رقم ٢٦٧، القاهرة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٢٤٥ـ محمد إقبال عروي: **جماليات الأدب الإسلامي**، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٦م.

٢٤٦ـ محمد إقبال عروي: (مقال) حضور الأدب الإسلامي: مقاربة نقدية، **مجلة الأمة**، ع٦٦، س٦ ١٤٠٦هـ.

٢٤٧ـ محمد إقبال عروي: استراتيجية النقد الإسلامي ـ حكاية جاد الله نموذجاً، **مجلة المسلم المعاصر**، ع٥٣، نوفمبر ١٩٨٨م.

٢٤٨ـ محمــد بدري عبد الجليل: **المجاز وأثره في الـدرس اللغوي**، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠.

٢٤٩ـ محمد توفيق أبو علي(مقـال) إشكالية الإيداع في الشعر العربي الحديث **مجلة المنطلق**، ع ٧٣-٧٤، لبنان ١٤١١هـ.

٢٥٠ـ محـمد جـمال باروت: (مـقال) أوهام الحـداثة، **مجلة الموقف الأدبي**، ع١٤١-١٤٢-١٤٣، سنة ١٩٨٣.

٢٥١ـ محمــد حافظ دياب: **سيـد قطب الخطاب والإيديولوجـيا**، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

٢٥٢ـ محمد حسن بريغش: **في الأدب الإسلامي المعاصر: دراسة وتطبيق**، مكتبة المنار، الأردن، ط٢، ١٤٠٥.

٢٥٣ـ محــمد حسن بريغش: (مـقال) دراسة في مـسرحيـة الريسوني، **مجلة المشكاة**، ع ١٣.

٢٥٤ـ محمد حسن عبدالله: **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر.

٢٥٥ـ محمد الحـسناوي: مقاربة ديوان أيها القادمون الخـضر سلاماً، **المشكاة**، ع١٢، ١٤٠٩هـ.

٢٥٦ـ محمد حسين فضل الله: **من وحي القرآن**، دار الزهراء للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٢٥٧ـ مـحمـد حسين فـضل الله: **الحوار في الـقرآن**، دار المنصوري لـلنشر، قسنطينة.

٢٥٨ـ مـحمـد حسين فـضل الله: **خطوات على طريق الإسـلام**، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٧٧.

٢٥٩ـ محمد حسين فضل الله: (مقال): الدين وعوامل الجمود والتطور، **مجلة المنطلق**، ع ٦٨-٦٩/ ١٤١١هـ.

٢٦٠ـ محمد حسين فضل الله: حوار أدبي مع العلامة فضل الله، **مجلة المنطلق**، ع ٧٣-٧٤، ١٤١١هـ.

٢٦١ـ محمد الرابع الحسني الندوي: **الأدب الإسلامي وصلته بالحياة**، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

٢٦٢ـ محمد رشدي عبيد: (مقال): مسرحية الجوع والكلمة لعماد الدين خليل، **مجلة المشكاة**، ع٧.

٢٦٣ـ محمد رشدي عبيد: (مقال): غائية الجمال الإسلامي ومعطياته، **مجلة المشكاة**، ع١٢، ١٤١٠هـ.

٢٦٤ـ محمد رشدي عبيد: (مقال): الحياة في الشعر الإسلامي المعاصر، **مجلة المشكاة**، ع١٢، ١٤١٠هـ.

٢٦٥ـ محمد زكي العشماوي: **فلسفة الجمال في الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨١.

٢٦٦ـ محمد سعد فشوان: **الدين والأخلاق في الشعر، النظرة الإسلامية والرؤية الجمالية**، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

٢٦٧ـ محمد عابد الجابري: **تكوين العقل العربي**، دار الطليعة، بيروت.

٢٦٨ـ محمد عادل الهاشمي: **الإنسان في الأدب الإسلامي**، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة.

٢٦٩ـ محمد عادل الهاشمي: **قضايا وحوار في الأدب الإسلامي**، دار عالم الكتب، السعودية، ط١، ١٩٩٠م.

٢٧٠ـ محمد عادل الهاشمي: **في الأدب الإسلامي تجارب ومواقف**، دار القلم، دمشق.

٢٧١ـ محمد عـادل الهاشمي: **شعراء وأدباء على مـنهج الأدب الإسلامي دراسة وتطبيق**، ج١ـ٢، دار الثقافة، الدوحة، قطر.

٢٧٢ـ محمد عبده: **رسالة التوحيد**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

٢٧٣ـ محمـد عبد الله دراز: **مدخـل إلى القرآن الكريم: عـرض تاريخي وتحليل مقارن**، دار القلم، الكويت، ط٣، ١٩٨١م.

٢٧٤ ـ محمد عبد الله دراز: **النبأ العظيم: نظرات جديدة في القرآن**، المليجي، القاهرة.

٢٧٥ـ محمد عبـدالسلام كفافي: **في الأدب المقارن وعلم النفس**، دار النهضة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٢٧٦ـ محمد عثمان نجاتي: **القرآن وعلم النفس**، دار الشروق، ط٣، ١٩٨٧.

٢٧٧ـ مـحمـد عمـارة: **الإسـلام والمستـقـبل**، دار الشروق، بـيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٢٧٨ـ محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، دار الضياء، قسنطينة، الجزائر.

٢٧٩ـ محمد العـيد آل خليفة: **ديوان محـمد العيد آل خليـفة**، ش. و. ن. ت مطبعة البعث، قسنطينة.

٢٨٠ـ مـحمـد فتـحي الشنقـيطي: **أسس المنطق والمنهج العلمي**، دار النهـضة العربية، بيروت.

٢٨١ـ محـمد فتوح أحـمد: **الرمز والرمـزية في الشعر المعـاصر**، دار المعارف، القاهرة.

٢٨٢ـ محمد قطب: **منهج الفن الإسلامي**، دار القلم، القاهرة د.ت.

٢٨٣ـ محمد قطب: **جاهلية القرن العشرين**، دار الشروق، بيروت ١٩٧٨.

٢٨٤ـ محمد قطب: **في النفس والمجتمع**، دار الشروق، بيروت ١٩٧٨.

٢٨٥ـ محمد قطب: **منهج التربية الإسلامية**، دار الشروق، القاهرة، ط ٨، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٢٨٦ـ محمد لقاح: (مقال) قراءة في ديوان قصائد من عيون امرأة، **مجلة المشكاة**، ع١٠.

٢٨٧ـ محمد محمد حسين: **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.

٢٨٨ـ محمد محمود قرانيا: فن الكتابة للأطفال، **مجلة الفيصل**، ع٩٥.

٢٨٩ـ محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

٢٩٠ـ محمد مصطفى هدارة: التراث والمعاصرة وئام لا خصام، ضمن كتاب **نحو أدب إسلامي**، نشر جامعة أم القرى.

٢٩١ـ محمد مندور: **في الميزان الجديد**، دار النهضة، مصر.

٢٩٢ـ محمد مندور: **معارك أدبية**، دار النهضة، الفجالة، القاهرة.

٢٩٣ـ محمد مندور: **النقد المنهجي عند العرب**، دار النهضة، الفجالة، القاهرة.

٢٩٤ـ محمد ناصر: **الشعر الجزائري الحديث**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٢٩٥ـ محمد ناصر: **ديوان أغنيات النخيل**، ش. و. ن. ت، الجزائر ١٩٨٤.

٢٩٦ـ محمد ناصر: مقدمة ديوان: **أسرار الغربة**، للغماري، ش. و. ن. ت، الجزائر.

٢٩٧ـ محمد ناصر بوحجام: **أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (١٩٢٥ـ١٩٢٦)**، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر.

٢٩٨ـ محمد النويهي: **ثقافة الناقد الأدبي**، مكتبة الخانجي، ط٢، بيروت، ١٩٦٩م.

٢٩٩ـ محمود إبراهيم: (مقال) هل الشعر في دور الانحسار، **المشكاة**، ع ٨، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٣٠٠ـ محمود البستاني: **الإسلام والفن**، مشهد، إيران، ط١، ١٤٠٩هـ.

٣٠١ـ محمود حسن ريني: **دراسات في أدب الدعوة الإسلامية**، مطبوعات نادي مكة الثقافي.

٣٠٢ـ محمود الربيعي: **في نقد الشعر**، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٧م.

٣٠٣ـ محيي الدين صبحي: **شعر الحقيقة ـ دراسة في نتاج: معين بسيسو**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٣٠٤ـ مرتضى مطهري: **مقدمة في التصور الإسلامي: الإنسان والإيمان**، ترجمة محمد علي آذرشب، نشر المكتبة الإسلامية، طهران، إيران.

٣٠٥ـ مرتضى مطهري: **المجتمع والتاريخ**، ترجمة محمد علي آذرشب، المكتبة الإسلامية، طهران.

٣٠٦ـ المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: **الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء**، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٥١م.

٣٠٧ـ دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٩.

٣٠٨ـ مصطفى رمضان: (مقال) الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب، **المشكاة**، ع٤.

٣٠٩ـ مصطفى سويف: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر العربي**، بيروت، ط٧، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

٣١٠ـ مصطفى صادق الرافعي: **تحت راية القرآن**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٧، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

٣١١ـ مصطفى صادق الرافعي: **تاريخ آداب العرب**، دار الكتاب العربي، بيروت.

٣١٢ـ مصطفى الصاوي الجويني: **منهج الزمخشري في تفسير القرآن**، دار المعارف، ط٣، القاهرة.

٣١٣ـ مصطفى عليان: **مقدمة في دراسة الأدب الإسلامي**، دار المنارة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

٣١٤ـ مجهول: **الأعلام الخمسة للشعر الإسلامي**، (تحقيق) مصطفى غالب الأعظمي والصاوي، نشر مؤسسة عز الدين، بيروت، ١٩٨٢م.

٣١٥ـ مصطفى محمد الغماري: **ديوان أسرار الغربة**، ش. و. ن.ت، الجزائر، ١٩٨٢م.

٣١٦ـ مصطفى ناصف: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٣١٧ـ المظفر بن الفضل: **نضرة الإغريض في نصرة القريض**، تحقيق نهى عارف الحسن، مطبعة طرابين، دمشق ١٩٧٦.

٣١٨ـ المعهد العالي للفكر الإسلامي: **الوجيز في إسلامية المعرفة**، نشر دار الهدى، عين امليلة، الجزائر.

٣١٩ـ مفدي زكرياء: (ديوان) **اللهب المقدس**، منشورات وزارة التعليم الأصلي، الجزائر، ط٢، ١٩٧٣.

٣٢٠- مهداد بولال: (مقال) قراءة للقصائد السبع للأمراني، **المشكاة**، ع١٠.

٣٢١- مونتيو فري وات: **محمد في المدينة**، تعريب شعبان بركات.

٣٢٢- ميشـال فوكو: **حفريات المعرفة**، ترجمـة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

٣٢٣- نبيل راغب: **التفسير العلمي للأدب: نحو نظرية عربية جديدة**، المركز الثقافي الجامعي، مصر.

٣٢٤- نجيب الكيلاني: **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، سلسلة كتاب الأمة، قطر، ١٤٠٧هـ.

٣٢٥- نجيب الكيلاني: **آفاق الأدب الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

٣٢٦- نجيب الكيلاني: **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٣٢٧- نجيب الكيلاني: **رحلتي مع الأدب الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

٣٢٨- نجيب الكيلاني: **إقبال الشاعر الثائر**، الدار العلمية، ط٢، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

٣٢٩- نجيب الكيلاني: **أدب الأطفال في ضوء الإسلام**، مؤسسة الإسراء والمعراج للنشر، قسنطينة.

٣٣٠- نزار قباني: **خبز وحشيش وقمر** (ديوان): الأعمال الكاملة.

٣٣١- نزار قباني: **الأعمال السياسية** (ديوان).

٣٣٢- نزار قباني: **لا**.

٣٣٣ـ نصر حامد أبو زيد: **مفهوم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م.

٣٣٤ـ هنري لوفيفر: **ما الحداثة؟** ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٣٣٥ـ الهواري أحمد إبراهيم: **مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر**، دار المعارف، ط١، ١٩٧٩م.

٣٣٦ـ واضح الندوي: **أدب الصحوة الإسلامية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ.

٣٣٧ـ وحيد الدين خان: **سقوط الماركسية**، ترجمة ظفر الإسلام خان، الصحوة، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٣٣٨ـ ولتر جكسون: تعريفات باتجاهات نقدية ـ ضمن كتاب **مقالات في النقد الأدبي**، جمع إبراهيم جادة، دار المعارف، القاهرة.

٣٣٩ـ يحياوي الطاهر: **البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

٣٤٠ـ يوسف خلف: (مقال) ملامح الأدب الإسلامي التركي، **مجلة المشكاة**، ع٧.

٣٤١ـ يوسف الصديق: **المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة**، دار العربي للكتاب، تونس، ليبيا.

٣٤٢ـ يوسف القعيد: حوار مع الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف، **مجلة الهلال**، ع٦، سنة ١٩٧٧م.

٣٤٣ـ يوسف نور عوض: **الرؤية الحضارية النقدية في أدب طه حسين**، دار القلم، بيروت.

٣٤٤ـ يوسف اليوسف: **الغزل العذري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨١م.

٣٤٥ـ يونج: **علم النفس التحليلي**، ترجمة وتقديم نهد خياطة، دار الحوار، سورية، دمشق، اللاذقية، ط١، ١٩٨٥م.

المجلات والوثائق (الدوريات):

١ـ **الأقلام**: تعني بالأدب الحديث تصدرها وزارة الثقافة والإعلام دار الجاحظ بغداد. ع٧ السنة ١٥ سنة ١٩٨٠م.

٢ـ **الأمة**: إسلامية شهرية جامعة تطبع بمطابع الدوحة الحديثة ـ قطر.

ع ٣٢ السنة ٤ ـ ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.

ع ٤٦ السنة ٤ ـ ١٤٠٤هـ ـ١٩٨٤م.

ع ٤٧ السنة ٤ ـ١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م.

ع٦٠ السنة ٥ ـ١٤٠٦هـ ـ١٩٨٦م.

ع ٦٦ السنة ٦ـ ١٤٠٦هـ ـ١٩٨٦م.

ع ٧١ السنة ٦ـ ١٤٠٦ هـ ـ ١٩٨٦م.

٣ـ **الحياة الثقافية التونسية** ع٣٦ـ٣٧ سنة ١٩٨٥.

٤ـ **الرواسي**: مجلة تربوية ثقافية تصدرها جمعية الإصلاح الاجتماعي والتربوي بباتنة ـ الجزائر. ع٢، ٣، ٤، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

٥ـ **العالم**: ع٣٠٩ ـ السبت كانون الثاني/ يناير ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

٦ـ **الفيصل**: ع٩٦.

٧ـ **فصول**: مجلة متخصصة في النقد تصدر بالقاهرة.

المجلد ١ ع٣/ ١٩٨١م.

المجلد ٦ ع٤/ ١٩٨٦م.

٨ـ **مجلة كلية الدعوة الإسلامية** ـ طرابلس ـ ليبيا ع٦/ ١٩٩٢م.

٩ـ **المجاهد الجزائرية**: ع١٢٤٠ الجمعة ١١ ماي ١٩٨٤م.

١٠ـ **المسلم المعاصر**: تصدر بالكويت ع٥٣ نوفمبر ١٩٨٨م/ ربيع الأول ١٤٠٩هـ.

١١ـ **المشكاة**: مجلة فصلية ثقافية تعنَى بالأدب الإسلامي تصدر في الدار البيضاء ـ المغرب (وجدة).

ع٣ رمضان يونيو ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

ع٤ مارس ١٩٨٥م.

ع٥ـ٦ شوال ـ يونية ١٤٠٦ هـ/ ١٩٨٦م.

ع٧ صفر ـ أكتوبر ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

ع٨ شعبان ـ مارس ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

ع٩ ربيع ٢ـ ديسمبر ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

ع١٠، ١٩٨٨م.

ع١١ صفر ـ سبتمبر ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م.

ع١٢ شعبان ـ مارس ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٢ـ **منار الإسلام**: إسلامية ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الشؤون الإسلامية ـ الإمارات العربية ع٢ السنة ١٣: ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

ع ٨ السنة ١١ ـ ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.

١٣ـ **المنطلق**: فكرية إسلامية يصدرها شهرية الاتحاد اللبناني للطلبة المسلمين بلبنان ع٧٣ ـ ٧٤ سنة ١٤١١هـ.

١٤ـ **الموقف الأدبي**: أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

ع ١٤١ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣ سنة ١٩٨٣م.

١٥ـ **الهلال**: شهرية تصدر عن دار الهلال بمصر ـ ع٦ سنة ١٩٧٧م.

١٦ ـ **الوحدة**: فكرية ثقافية تصدر بالرباط ـ المغرب.

ع: ٤٩ السنة ٥ تشرين الأول (أكتوبر ١٩٨٨م ـ ١٤٠٩هـ).

الوثائق:

ـ وثيقــة رابطة الأدب الإسـلامـي العـالميــة الصـادرة عن الرابطـة سنة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

* * *

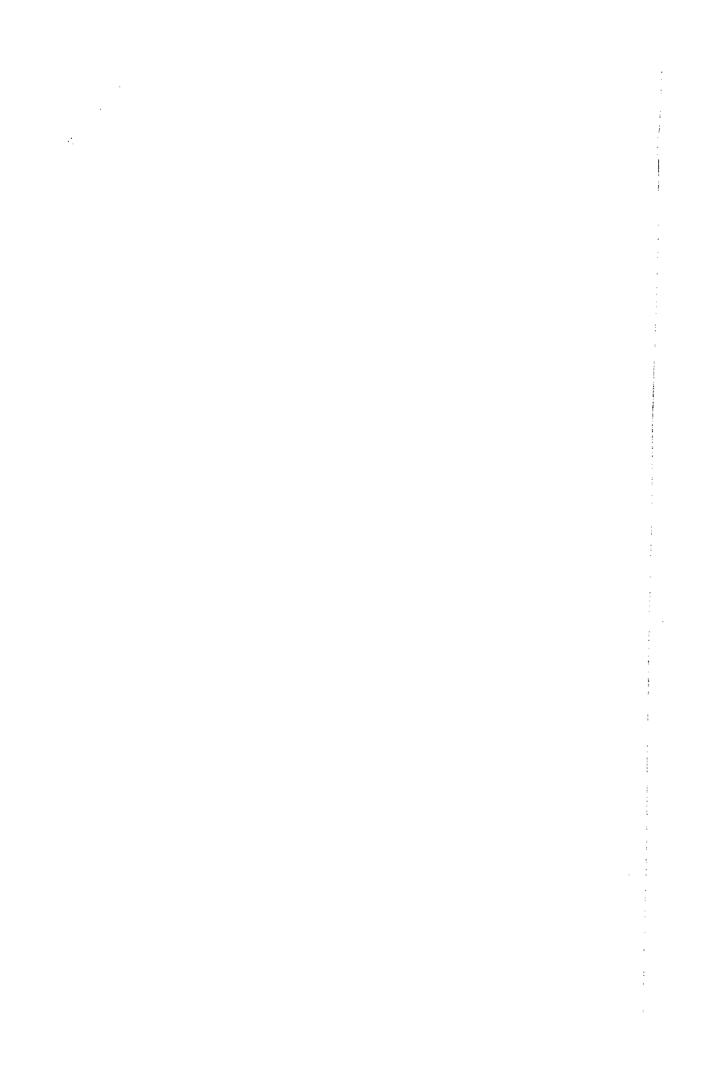
الكشافـــات العامـــة

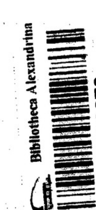


* * *



مطبعة
مركز الملك فيصل
للبحوث والدراسات الاسلامية





ردمك: ٩٩٦٠-٨٩٠-٢٢-٨ (مجموعة)
٩٩٦٠-٨٩٠-٢٤-٤ (ج٢)